



Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta I și IV

Fragment și detaliu
din tapiseria
«Omul și cosmosul»
de

ION NICO DIM <https://biblioteca-digitala.ro>



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU
ZOE DUMITRESCU - BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE.

10-11-12

[129—130—131]

1971

SUMAR

SECOLUL XX

Între livresc și originalitate

DAN HĂULICĂ: Biblioteca — o fatalitate asumată • 5

THEODOR ENESCU: Memoria figurativă

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: Un epigonism major: traducerea imaginară • 17

EDGAR PAPU: Ideea de «Reluare» în veacul nostru • 26

ANATOL VIERU: Artă, natură, metaartă • 31

VICTOR IVANOVICI: Cartea ca simbol al vieții • 35

D'APRÈS: OMAGIU ȘI DEMITIZARE

GIANCARLO VIGORELLI: Dilemele mimetismului • 45

RENÉ BERGER: Fenomen sau epifenomen ? • 51

JAMES JOYCE

ULYSSES

Boii soarelui, în românește de Mircea Ivănescu • 55

ANDREI BREZIANU: Ulysses — parodie și rodnicie • 99

EZRA POUND: *Canto II*, poem, în românește cu o notă de Mircea Ivănescu • 109

T.S. ELIOT: *Sweeney printre privityghetori*, poem, în românește de Mircea Ivănescu • 114

HERMANN BROCH

MOARTEA LUI VERGILIUS

Pământ-Așteptarea, fragmente, în românește de Mihai Isbășescu • 117

MIHAI ISBĂȘESCU: Un roman al culturii • 139



GEORGE STEINER: *Reluările tragicului: de la Eschil la Brecht*, în românește de Rodica Tiniș • 144

BERNARD DORT: *Brecht față de Shakespeare*, în românește de George Banu • 148

ANDREI BREZIANU: Un Beckett d'après Beckett • 152

GEORGE BANU: Regia și lupta cu clasicii • 157

BERNINI, AUTOR DRAMATIC

O PREMIERĂ EUROPEANĂ

GIAN LORENZO BERNINI: *Fântâna Trevi sau Adevărul dat pe față*, restaurare dramatică în două părți de Cesare d'Onofrio, Franca Caprino și Alberto Perrini, în românește de Florian Potra • 173

FLORIAN POTRA: Inepuizabilul baroc • 169

ION OMESCU: Teatrul, artă barocă • 235

VELÁZQUEZ, PERSONAJ LITERAR

ANTONIO BUERO VALLEJO: *Las Meninas*, piesă în trei părți, în românește de Cristina Isbășescu Hăulică • 245

CRISTINA ISBĂȘESCU HĂULICĂ: Oglinda Meninelor • 313

SUBLIMUL ȘI GROTESCUL BIBLIOTECII

DE LA « BOUVARD ȘI PÉCUCHET » LA « MONSIEUR TESTE »

GUSTAVE FLAUBERT

Corespondență, fragmente, în românește de Liliana Țopa • 321

Dicționar de idei de-a gata, în românește de Virgil Tănase • 339

J.G. BORGES: Reabilitarea lui « Bouvard și Pécuchet », • 348

ANDREI PLEȘU: Flaubert și dilema livrescului • 351

PAUL VALÉRY

UN EDEN ARID: LUCIDITATEA

PAUL VALÉRY: *O seară cu domnul Teste*, fragmente, în românește de Alexandru Baci • 357

MARCEL RAYMOND: *Viziunea și suferința lui Teste*, în românește de Mircea Martin • 376

PAUL VALÉRY: *Caiete*, fragmente, în românește de Cornelia Ștefănescu • 379

PAUL VALÉRY: *Mon Faust*, fragmente, în românește de I. Igiroșianu • 398

EDMÉE DE LA ROCHEFOUCAULT: *Citind Caietele lui Paul Valéry*, în românește cu o notă de Petre Solomon • 414

CORNELIA ȘTEFĂNESCU: O autobiografie spirituală • 421

IRINA MAVRODIN: *Livrescul la Valéry* • 426

VIRGIL TĂNASE: *Doctorul Faust — moartea unui trop* • 430

MIRCEA MARTIN: *Contradicția la Valéry* • 432

N.I. POPA: *Valéry, mediteraneanul* • 436

ADRIANA MITESCU: Durată și aventură • 443

ECATERINA CLEYNEN: Corespondență de la Paris: Expoziția Valéry • 448

REABILITAREA ARTIFICIULUI

LA JEUNE PARQUE

Cinci versiuni românești, fragmente, de Ștefan Aug. Doinaș, Barbu Solacolu, Madeleine Fortunesco, Petre Solomon și Corneliu Belciugățeanu • 451

ALAIN: *Glosse la «Tînăra Parcă»*, în românește de Alexandru Baciuc și N. Steinhart • 459

PAUL VALÉRY: *Prima lecție a cursului de poetică*, în românește de Alexandru Bucur • 465

PAUL VALÉRY: *Amatorul de poeme*, în românește de N. Argintescu-Amza • 475

PAUL VALÉRY: *Introducere la un dialog despre artă*, în românește cu o notă de Geo Șerban • 476

PAUL VALÉRY: *Poezie și cunoaștere*: Argument al autorului la ediția sovietică, în românește de Tatiana Nicolescu • 478

PIUS SERVIEN: *Prelegeri la «Collège de France»*, în românește de Irina Fortunesco • 480

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *Poetica lui Valéry* • 483

UN SIMBOL AL EUROPEI

JULES SUPERVIELLE: *Ofrandă* ; LÉON PAUL FARGUE: *Mărturisire*, în românește de Nadia Lovinescu; T.S. ELIOT: *Lecția lui Valéry*, în românește de Geta Ciocîltea; VICTORIA OCAMPO: *Paul Valéry, simbol perfect al Europei*, în românește de Tea Preda • 464

Cu 12 desene și acuarele din *Caietele* lui Valéry.



PICASSO

MEMORIE VIZUALĂ A SECOLULUI

Artistul cu o mie de nume: Actul de botez al lui Picasso, în spaniolă și română • 494

PABLO PICASSO: *Bucată de piele, poem, în românește de Domnița Dumitrescu* • 498

EUGENIO D'ORS: *Artistul care s-a numit Picasso, în românește de Irina Runcan*

VICENTE ALEIXANDRE: *Picasso, poem* • 503

RAFAEL ALBERTI: *Ochii lui Picasso, Trei poliloghii pentru Pablo Picasso, poeme, în românește de Domnița Dumitrescu* • 503

CAMILO JOSE CELA: *Variațiuni pe patru teme de Pablo Picasso, în românește de Andrei Ionescu* • 510

În cuprinsul numărului, imagini de:

VELÁZQUEZ, REMBRANDT, DELACROIX, MANET, CÉZANNE, VAN GOGH, SEURAT, VALLOTON, DERAÎN, DE CHIRICO, DUCHAMP, PICASSO, FONTANA, DEL PEZZO, SAURA, SUTHERLAND, GUTTUSO, GRIGORESCU, LUCHIAN, PETRAȘCU, PALLADY.

Conceput cu bogăția și rigoarea proprie unei sinteze culturale, sinteza unei atitudini și a unei probleme, acest triplu număr al revistei « Secolul 20 » ne confruntă cu fatalitatea care e, pentru artistul modern, *biblioteca* — și ansamblul constituit al memoriei umane. O fatalitate pe care n-o poți răscumpăra decît prin luciditate, *asumînd-o* conștient ; astfel încît mimetismul paradoxal care definește arta veacului nostru să nu fie un fenomen de epigonică oboeală, ci indicele unei puteri fără precedent și mărturia unei vaste alianțe cu istoria.

Credincioasă programului său, de varii explorări concentrice, în jurul unor teme înalt semnificative, și credincioasă țelului său statornic, de a deschide noi perspective în definirea valorilor, revista « Secolul 20 » așează totodată aceste pagini, sub semnul fertilei ofensive de cultură care e

ANUL INTERNAȚIONAL AL CĂRȚII

Conçu avec la richesse et la rigueur d'une *synthèse*, celle d'une attitude et d'un problème, ce triple numéro de la revue « Secolul 20 » nous confronte avec la fatalité que représente, pour l'artiste moderne, la *bibliothèque* — c'est-à-dire l'ensemble constitué de la mémoire humaine. Une fatalité qu'on ne rachète que par la lucidité, en l'*assumant* avec une pleine conscience ; d'une telle manière que le mimétisme paradoxal propre au vingtième siècle devienne non pas le phénomène d'une lassitude épigonique, mais le témoignage d'un pouvoir sans précédent, d'une vaste alliance avec l'histoire.

Fidèle à son programme, d'amples explorations concentriques autour des thèmes hautement significatifs, et fidèle à son but tenace, d'ouvrir de nouvelles perspectives, la revue « Secolul 20 » met ces pages sous le signe d'une fertile offensive de culture : celle qui s'appelle

L'ANÉE INTERNATIONALE DU LIVRE

SECOLUL XX

între

livresc

și

o r i g i n a l i t a t e



ALBERTO GIACOMETTI: «Mardi gras»
după Cézanne

B I B L I O T E C A

o fatalitate asumată

Chiar dacă n-o concepem înfinit uriașă, devorînd tot universul, amețitor multiplicată după niște implacabile simetrii hexagonale, ca un cancer geometric care s-ar substitui lumii — cum și-o închipuia Borges —, biblioteca umanității, vreau să spun memoria ei milenar acumulată, alcătuiește totuși o masă imensă, care ar putea așterne o umbră de Babel peste existența noastră contemporană. Cine crede că o recuză înverșunată, o implică de fapt, ea e prezentă, muștrător prezentă, în judecățile care o neagă cel mai aprig. Iar orațiunile funebre care se prefac că o iau drept defunctă, drept un versant istoric abolit, un osuar lamentabil, nu încearcă, mai degrabă, a-i exorciza astfel eficiența? Obiect prădilect al atîtor gesturi negatoare, biblioteca, tocmai de aceea, nu-i un morman de « morți ce trebuie uciși » încă o dată; cum — într-o variantă modernă —, cu dezinvolt vitalism, se rostește discipolul lui Faust.

Ea trăiește, — dovadă însăși puterea de a-i obseda în negație, pe anarhiștii culturii: prin mecanismul psihologic al unei mișcări de contra-imitație, ea își ține prizonieri detractorii; care, prin intermediul acestui curios cordon ombilical, făcut din aversiune sistematică, îi rămîn involuntar atașați, — mai puțin liberi, într-un sens profund, decît cei care o acceptă fără spasme. Pe seama bibliotecii — și a muzeului —, pe seama repertoriului stratificat al memoriei umane, în raport explicit cu ea, presupunînd-o năzdrăvan dar ireductibil, se exercită verva celor mai multe din invențiile relevante ale dadaismului: atît la Tzara, cît și la Marx Ernst sau Picabia.

Acesta din urmă mărturisea subliniat, în 1923, într-o scrisoare adresată lui Doucet, că lucrul care-i rămîne cel mai de preț, după ani de febrilă agitație, — « la raison

pour laquelle j'existe encore » — era « le plaisir d'inventer ». Dacă această agitație se încrucișase, de atâtea ori stimulator, cu talente din cele mai diverse, de la Apollinaire, Max Jacob și Cocteau la Ezra Pound, Breton și Desnos, de la Eric Satie și Isadora Duncan la Alfred Stieglitz și Man Ray, dacă el trebuia să fie scenaristul unor spectacole de răscruce, ca baletul suedez Relâche al lui Rolf de Maré sau ca vestitul Entr'acte, unde a debutat strălucitor René Clair, — nu-i mai puțin adevărat că scenarul pe care și l-a compus sieși, ca suport al unei cariere, tindea necurmat să-l impună nu atât ca poet și ca pictor, ci mai ales ca « tehnician al scandalului ». La fel cu prietenul său Marcel Duchamp, el, care dăduse tablouri de o categorică anvergură, de o definitivă, transparentă rezonanță, — vasta pinză abstractă numită Urdnle domină, la Paris, intrarea Muzeului Național de Artă Modernă — se putea prinde, totuși, cu entuziasm, în niște petreceri copilăroase provocatoare, unde invenția, tocmai, pare lamentabil fragilă: mărunte fumisteries, — zdrobitor mărunte, când le raportezi la abisul de inteligență gravă pe buza căruia se așezau, neștiutor și insolent, ca niște muște.

Pe buza Giocondel, Marcel Duchamp pusese o mustață în furculiță, completată cu o pereche de sprincene dese și cu o bărbă de muschetar: un « raedy-made corectat », din 1919. Autorul se întorsese la New York, Picabia îi reface, din memorie, năzdrăvănia, pentru revista sa 391; neamintindu-și exact « opera » amicului, îi desenează portretului davincian doar mustață. Peste câțiva ani, Duchamp, aflând la Jean Arp « copia » pe care i-o făcuse Picabia, își restaurează invenția: punctează din nou cu o bărbă expresia suprem inefabilă la care visase și trudise ani îndelungi Leonardo. Minuțios la rîndul său, tranșînd exact, ca pentru posteritate, această chestiune de atribuție, dadaistul precursor adnotează: « Mustăți de Picabia și barbă de Duchamp » !

Dacă pedanteria e oricum insuportabilă, aceea a frondei e cea mai absurdă. Sistematică, devenită semn de recunoaștere și ritual pentru o întreagă conjurație a scandalului, — « Giocondoclastia » — termenul e al unui comentator — a bîntuit în jurul lui 1920. Astăzi, privită în perspectivă istorică, ea ne apare ca un test util. Căci nici o invenție negativistă nu e așa de concludent parazită, față de modelul pe care îl subminează; și nicăieri, ca în aceste jocuri « Jocondoclaste » — calamburul ne contaminează à rebours —, nicăieri nu se verifică mai limpede, la ce vulnerabile cochetării veleitare se expune fanatismul negației și al anti-artel.

Dar nu pentru un tardiv proces al dadaismului așternem aceste rînduri; un proces care nici n-ar fi de tot postum, pentru că, știm bine, experimentatorul de neant care era Marcel Duchamp a găsit, în ultimii cincisprezece ani, un credit neașteptat pentru tineri, la New York dar și la artiști din Europa, — făcînd figură de idol ironic pentru inteligențele sterile funambulești; iar fenomenul de recrudescență care e neo-dadaismul se instalează astăzi, flasc și fără risc, în provocăția anti-estetică — nu altfel ca într-un bilci, prin care ai intra deja, comod, în muzeu.

Pentru că muzeul bîntuie ca o fatalitate existența veacului nostru, și muzeu sau bibliotecă e tot una, din acest punct de vedere (nu se chemase, de altminteri, Muselon, înțlia mare bibliotecă a lumii, aceea din Alexandria, prototipul însuși al colecției gran-

dios enciclopedice — care nu se jenează să fie laolaltă bibliotecă, laborator, muzeu și zoo ?). « Toate poemele mele sînt poeme în formă de errata » — scria Tristan Tzara, enunțînd astfel, cu sarcasm, condiția de glossator epigonic, pe care, nu odată, și-o simte hărăzită artistul, într-o epocă tîrzie, saturată milenar de cultură. Cînd furioasă, cînd bufon resignată, conștiința unei damnări epigonice filtrează în gesturile spectaculoase ale atîtor insurgențe. Cu atît mai mult cu cît muzeul îi așteaptă, răbdător și inevitabil, chiar pe adversarii săi declarați. Marcel Duchamp a trăit această răzbunare a muzeului, care-și anexează, imperturbabil, ceea ce părea să-l anuleze: așa numitele ready-made, bunaoară, obiectele industriale de uzul cel mai umil sau chiar inavuabil, de la banalul suport pentru sticle și roata de bicicletă, pînă la urinoar, — alese de Duchamp în deriziune, și expuse provocator în expoziții, tocmai pentru a zdruncina bufon « sacrul cult » al artei și însăși ideea de artistic. Duchamp a avut ocazia s-o constate și i s-a mărturisit, contrariat, lui Hans Richter, — provocării pornită de el acum aproape șase decenii, « pentru a descuraja carnavalul de estetism », zelatori impenitenți « îi admiră frumusețea estetică ». Dar el însuși, hitrul diabolic, trecînd de la dezamăgire la complicitate, a acceptat ca obiectele care n-aveau sens decît ca șoc antimuzeistic, ca gest unic de subversiune, — precum dinamita pe care n-o poți aprinde decît o singură dată — să intre în circuitul convențional al difuziunii artistice, să fie multiplicat, — turnat în bronz, unele, — « editate » din nou pentru colecții, muzee și galerii: e adevărat, în puține exemplare, prețioase, — cite 8, de obicei —, însă « semnate, datate și numerotate » ! Ba chiar reconstituitul « Eșichier de buzunar cu mînușă de cauciuc » poartă o inscripție care se ia la întrecere, neîndoios, cu tradiționalele recunoașteri de paternitate artistică: « Vu, aimé et approuvé, Marcel Duchamp, 13 octobre 1966 ».

Dar dacă muzeul ne recuperează infailibil, oricît l-am contesta, nu-i mai firesc să-l asumăm lucid, decît să ne lăsăm pe neștiute copleșiți de această subreptice apăsare ? Fără a cădea în complicate supoziții psihanalitice, e limpede că frumusețea o poți doar în iluzie domina, cînd fugi de ea, ca de un demon coruptor, cînd o urmărești negînd-o, complexat, în loc s-o înfrunți deschis, încrezător și calm. Un ghips decapitat, un mulaj de academie după o Veneră antică se înfățișează legat în frînghii, la Man Ray — într-o lucrare din 1936, prezentă și în marea retrospectivă, din 1971, de la Rotterdam, de la Muzeul Boymans. Se cheamă Venus restaurată. Și tot acolo am văzut — parcă ilustrînd aceeași obsesie — un alt mulaj, din 1937, un cap de zee prins într-o rețea de sfori, ca într-un coș de basket. Știu că restaurarea scrupulos fidelă ar putea înspăimînta, ca o barbarie, în unele cazuri, — acela, de pildă, în care am încerca să reconstituim vopseaua de tonuri vii de pe marmura sculpturilor grecești. Dar o statuă ligotată rămîne o statuă prizonieră, nu restaurată, nu redată vreunui înțeles al ei lăuntric. Antichitatea ne-a păstrat amintirea unor statui ale lui Daedal, înconjurat cu lanțuri, pentru a nu porni singure peste cîmpuri, fabulos și irepresibil. Ca într-un exorcism pervers, ai spune că o asemenea Venus, de Man Ray, e prinsă într-o rețea de frînghii, pentru a nu veni asupra noastră.

« Avec rien, chacun peut tout faire », credea că poate conchide un critic, — punînd această frază drept epigraf, tocmai al Retrospectivei Man Ray. Ceea ce arăta, însă, expoziția faimosului fotograf american, explorator în atîtea alte domenii, era, dimpotrivă, nu lecția vidului, ci a plinului istoric, — a unui context de referiri directe, din care nu lipsește nici influența masivă, în pictură, mai ales, — în primul rînd din De Chirico —, nici aluzia mediată prin ricochet-ul polemicii — în desene, asamblaje și obiecte. Vădîndu-se aici, încă odată, că simpla extravaganță ingenioasă nu se constituie în gest expresiv decît în raport cu emblemele date, ale moștenirii existente. Fără de care nu poți exista, pentru că nu ai cum te defini. Iată de ce nu-mi pare abuzivă o asemenea accepție a livrescului, — livresc însemnînd, în epoca noastră, mai mult și mai bine decît scrupulul obedient al citatului, care te raportează timid la cărți și la opere mai vechi: livresc e gestul însuși de a te defini, într-un raport explicit, față de aria vastă a trecutului. Și, în acest sens, toată arta contemporană e livrescă.

Pentru că filiația artiștilor în epoci mai vechi, de-a lungul unor milenii de dezvoltare, era o filiație directă. Artistul lucra în atelierul unui meșter, se forma imitîndu-l, se elibera revoltîndu-se împotriva acestei imitații, — deci raportul între trecut și prezent se verifica pe un spațiu fatal circumscris și redus. Scriitorul se referea deasemeni la aria coerentă a unor modele destul de apropiate. Iar dacă autorii Renașterii se orientau spre antichitate, ei își reduceau, prin chiar aceasta, interesul față de precursorii medievali; nu le venea în gînd să treacă în revistă întreaga întindere a trecutului, o zonă uriașă a moștenirii umane era pentru ei abolită. Dimpotrivă, semnul epocii noastre este o capacitate nouă, fără precedent, de a resuscita întregul acumulărilor umanității, de a le aduce în lumină, drept stimul și reper al creației contemporane. Jorge Luis Borges se raportează la Chesterton, Flaubert și Cervantes, la tradiția hispanică, dar și la aceea arabă; la literatura Evului Mediu scandinav, la Edde ca și la Cabbală. T. S. Eliot, Ezra Pound se împărtășesc din surse îndepărtate, din Dante dar și din lirica provansală, merg, așa dar, laborios pe liniile unei filiații care nu-i nicidecum naturală; semnificînd nu doar un refuz sau o acceptare față de generația dinaintea lor, ci o voluntară deschidere de orizont și un nou, paradoxal eclecticism. Iar Picasso străbate, el singur, neoprit și vorace, cu o frenezie aproape exhaustivă, imensitatea teritoriilor artistice pe care omenirea și le-a cucerit în lungi milenii de civilizație plastică; proteic și nemilos, nelăsîndu-se zăgăzuit de niciuna din formele pe care și le anexează, — fidel, în fond, deși mai abrupt și exotic, celebrei vorbe a lui Molière: « îmi iau bunul meu unde îl găsesc ». Convinși că este al său, al artistului de geniu, întreg ansamblul de zămisliri pe care le-a adunat, milenar, omenirea.

Ceea ce a devenit posibil, în asemenea supreme elanuri, are o explicație. Ne putem raporta astăzi la această uriașă moștenire, pentru că ea se construiește pentru noi, într-o slntează fără precedent, disponibilă pentru opțiunile noastre deliberate, — viu ordonate, fără pedanterie, la capătul unor metamorfoze și în cuprinsul unor metamorfoze ce continuă. Malraux a identificat-o în « muzeul imaginar » al expresiei vizuale. Însă un asemenea « muzeu », coerent și viu, există — chiar dacă mai puțin pregnant —, nu numai

în cîmpul plasticii, dar și în acela al literaturii. Pentru că zidul imens pe care-l închipuie biblioteca universală este și el deschis unei chimii lăuntrice, de ineputabile metamorfoze, care-i dăruie valențe nebănuite active, înspre creația contemporană. În acest sens, disponibilitatea noastră « eclectică » nu înseamnă o abdicare de epigoni, ci o putere nouă; nu-i rezultatul unei scăzute creativități, ci al puterii de a institui o alianță vastă cu istoria. Eroismul lui Cézanne, spunea Malraux, a fost ca, zdrobind academismul, nu numai să elibereze din el, din inerțiile lui, figura artei moderne, dar totodată să scoată la iveală cinci milenii de dezvoltare artistică. Pentru că noi, modernii, numai noi, sîntem disponibili pentru cel mai îndepărtat trecut; pentru că, abolind relația directă, previzibilă, de la maestru la discipol, noi ne constituim discipoli ai întregii umanități, — peste milenii.

Multiplicată umilință, mai degrabă decît demoniac-desfrîu de virtuosism — astfel ni se înfățișează acest nou proteism al artei. În comentarii despre Picasso, mai cu seamă, libertatea de a fi și altceva decît tu însuși, de a încerca proteic noi și noi ipostaze — pe care el o ilustrează cel mai amplu — a trezit neliniști, ca un semn de trufașă, netăgăduită demonie. Într-adevăr, nu mai stăm cuviincioși sub strălucirea de stele fixe a capodoperelor, pe un cer limitat. Ne rotim privirea jur împrejur, ne precipităm în prăpăstii ale cunoașterii, — așa cum telescoapele gigante ale noilor instalații moderne se răsucesc imprevizibil, în acțiunea de a îmbogăți imaginea firmamentului. E un spor extraordinar al cunoașterii și al disponibilității noastre față de trecut; care poate scuza uneori fuga de noi înșine; fuga în ipostazele defuncte pe care le desgropăm, fuga de tristețile, de problemele angoasante ale epocii noastre. André Breton, de altminteri, căutînd să-l anexeze pe Picasso, îl omagia pentru o asemenea presupusă « evaziune ». Dar dacă ne uităm bine, în cazul lui, al geniului cel mai versatil pe care l-a cunoscut istoria, — spun geniu, pentru că talente, pictori prodigios versatili au mai fost, Luca Giordano, de pildă, în Baroc — în cazul lui, dimpotrivă, ceea ce apucă artistul din plămada vechilor forme este elementul menit să-l incite la un răspuns acut, incandescent, dat problemelor noastre contemporane. Picasso îmbrățișează insașiabil, cu magnifică furoare, realitatea trecutului, tocmai pentru că vrea s-o aducă — și izbutește — în acuitatea trăirii contemporane. « Poți fi ca individ mai mulți, spunea Valéry. A fi mai mulți este esența omului ». Asta rezumă pozitivitatea profundă a acestui mimetism paradoxal, pe care-l vădește epoca noastră. Poți descrie în el făgăduința unei nesperate dilatări morale.

Că pot opera și mobiluri meschine, în acest efort de a lărgi nemăsurat patrimoniul admirațiilor artistice, că se poate adăuga și jocul unor interese comerciale, — e neindoielnic. Cînd Dali a compus ceea ce el numea un « cap rafaelesc făcut cioburi », « éclaté », cînd ne-a lăsat să ghicim, în această sfărîmată armonie renașcentistă, prezența unor demonice elemente, de felul coarnelor de rinoceri, el ne-a reamintit brutal — și, cu el, tot suprarealismul — că pot să încapă în cuprînsul artei și zonele de sumbru, de irațional: acelea pe care le proscruie, îndărătnic, tradițiile bastarde ale clasicismului. Dar cînd, în ultimii ani, Dali a ajuns să facă, impudent, elogiul pompierismului, să

încine o expoziție de Omagiu lui Meissonnier, la Hôtel Meurice, într-o ambianță de putredă ostentație academică, e limpede că a devenit unealta unui joc interesat, vizînd să relanseze niște opere care au ieșit din circuitul viu al artei. Don Quijote-le supra-realismului omagiindu-l pe « gigantul piticilor », pe artistul care rezumă un secol întreg de platitudine academică, — e aici ocazia să măsurăm tristețea unei involuții, care a dus spre cel mai cinic histrionism.

Dar poți să dai dreptate muzeului nu în forma unei asemenea conversiuni compromițătoare, ci într-o formă care să te ralieze conținutului fundamental, ireductibil viu, al creației istorice. Au fost, de-a lungul timpilor, gesturi iresponsabile de pigmei, care aveau pretenția să perfecționeze opere suprem izbutite. Cînd a publicat o traducere abreviată a Iliadei, la 1714, în toiu « disputei dintre antici și moderni », Houdar de la Motte îl făcea să spună pe Homer:

« Homme, j'eus humaine faiblesse.

.....

Choisis, tout n'est pas précieux.

A quelque prix que ce puisse être,

Sauve-moi l'affront d'ennuyer ».

Și el, candidul Houdar de la Motte, își luase sarcina de a-l salva pe bătrînul Homer de la rușinea de a fi plicticos; abreviînd-l dezînvolt și declarînd explicativ: « Je vais faire ce qu'il eût fait » — « voi face ceea ce ar fi făcut și el ».

Nu o asemenea reluare, bineînțeles, nu un asemenea dialog între prezent și marea moștenire a trecutului poate constitui un precedent onorabil. Scutită de îngîmfare ușurată, lecția pe care ne place s-o evocăm aici e inspirată de profunda umilință a geniului. Aceea care-l călăuzea pe Van Gogh, de pildă, atunci cînd îl copia pe Delacroix, astfel încît, refăcîndu-l, să dezvolte în chip neașteptat ceea ce exista virtual la precursorul său: să exalte culoarea dintr-o operă precum Pietà, după Delacroix, în felul în care ar fi făcut-o însuși marele romantic — există indiciul variantelor neexpuse la Salon —, dacă ar fi avut puțința să ignore mai radical, mai complet prevențiunile unui mediu viciat de conformism. Imitațiile și d'après-urile îl pot fortifica pe un creator, așezîndu-l sub imboldul unor genii fraterne; dar ele eliberează totodată moștenirea însăși a muzeului, — o dezvoltă într-un sens de radioasă putere. Nu rîvnea Cézanne să facă din impresionism ceva « solid ca arta muzeelor », adică, altfel spus, să dezvolte arta muzeelor în sensul prospețimii impresioniste? Dar își realiza această năzuință, considerînd muzeul asemenea cu natura însăși. O și declară fără echivoc, îi dă sfat unuia mai tînăr « să făcă studii, însă cum le-ar face după natură ». Modelul, așadar, oferit de muzeu se cere abordat cu directitatea, cu franchețea neprefăcută pe care artistul o are în fața naturii. Căci nu există nici o incompatibilitate de structură între domeniul muzeului și acela al vieții. De aceea jocurile derutante ale lui Picasso au o rațiune profundă. De aceea, atunci cînd se așează în fața unui tablou ca vestitele « Femei din Alger », și

le reface, el e convins că autorul i-ar fi dat dreptate. Cum ar reacționa bătrînul, dacă ar vedea tabloul său trecut prin această metamorfoză, se întreba odată. « Cred că i-aș spune: « Te gîndeai la Rubens și făceai Delacroix » ! « Tot astfel Picasso se gîndește la Delacroix și face « altceva ». Un « altceva » care-l prelungește pe Delacroix și este, totodată, din plin, Picasso.

« Clasicul — pretinde Valéry — este acela care poartă în sine un critic »; un creator capabil, deci, de dublarea intelectuală pe care o presupune critica. În acest sens, procedarea epocii noastre în raport cu trecutul, libertatea aproape imprescriptibilă a opțiunilor ei, această îndrăzneală meditată pe care o arată în confruntarea cu mileniile, pot fi semne ale unui nou clasicism. Un clasicism care face din luciditate nu o simplă pavăză, ci deasemeni un chin fertil, o sursă de aspre delicii. Nu importă dacă inteligența și lectura secundează arta după scheme de extensie ambițioasă, sau de reducere calitativă — dilema, în fond, care-l frămîntă pe Flaubert: el, cititor cu un apetit nemărginit, promișîndu-și mereu, ca un ideal nostalgic, ca o fericire imposibilă, să aprofundeze doar cinci-șase mari cărți ale umanității. Nu contează dacă moștenirea trecutului se reduce astfel, într-un sens de absolutitate calitativă, sau este îmbrățișată într-o lăcomă extensie. Important este ca ea să constituie și să fie simțită ca un stimul, pentru creația prezentă; ca element al unei alianțe prielnic dificile. Nu mărturisea același Flaubert, cînd compunea « Madame Bovary », că-și inventează fără milă complicații ? « Dificultăți », asemenea unor greutatea de plumb pe care un pianist și le-ar lega de fiecare falangă, — spre a deprinde, suprem, digitația. A te raporta la trecut, a reface neașteptat trecutul, cum Joyce încearcă să-l refacă pe Homer — în stil de parodie voită și de parodie inerentă a vieții —, înseamnă a asuma dificultățile cele mai apăsătoare. De aceea mi se pare importantă puterea de stimul a acestui mimetism, modern, — tocmai pentru că el nu recuză dificultatea; dimpotrivă, îl obligă pe artist să se confrunte cu dificultățile și să abordeze trecutul pe această cale, a dificultăților. « Ce-i greu, spunea Alain, — într-un articol publicat în acest număr — nu-i să faci, este să des-faci; un joc de cuvinte într-o conversație cu Valéry, avid și el să capteze taina lui « a face ». Dar toți marii artiști contemporani pîndesc această taină, sînt mai dornici să arate procesul facerii, decît rezultatele lui. A desface, a dezarticula elementele, în vederea unei noi sinteze, a dezarticula elementele oferite de trecut pentru a le folosi în scopurile unei noi expresii. Dar a des-face are în românește și un alt sens, — acela asupra căruia ne atrăgea atenția Brîncuși, cînd spunea că « lucrurile nu sînt greu de făcut, — ceea ce e greu este să te pui în starea de a le face ». A des-face — a fi în stare să faci des ceea ce faci. E în joc, așa dar, nu capacitatea noastră limitată de a reface o capodoperă, ci miza este, dacă vrei, mai vagă, dar mai vastă: a deprinde, pentru creație, o disponibilitate care să cuprindă, în substanța ei, ca un ecou și un răspuns dat întregului trecut.

Astfel, exercitați în aceste confruntări, ne apare azi, mai viu ca altădată, elementul mediat, și fatalmente convențional, care există în orice artă; oricît de directă s-ar voi ori s-ar crede. Preistoricii ne-au învățat că pînă și arta paleoliticului folosea tipare,

deci elaborări convenționale; circulau, la mii de kilometri distanță, asemenea pietre desenate, reluate din Jura, bunăoară, pînă în peșterile de la Font-de-Gaume, și, mai de parte, de lîngă Santander, de la Altamira. Paradox al criticii, s-a vorbit, în legătură cu asta, chiar despre un « academism » al artei primitive, și anume al artei din perioada cea mai acut realistă, magdalenianul, — de o acuitate cinematografică în notația mișcării. Dacă știm astăzi să facem partea ei convenției din opera de artă, și nu ne lăsăm furați de iluzia directității, a ingenuității pure, — e tocmai pentru că epoca noastră are practica acestor « d'après »-uri; tocmai pentru că știe să facă și să desfacă: nu numai în lumina unei înnoiri teoretice, dar în practica acestor jocuri intens revelatoare.

Intră în chimia lor, desigur, și un element de inerentă direcitate — aș spune, tehnologic plebee, proprie existenței contemporane. Căci astăzi, pentru milioane de oameni, vrînd-nevrînd, Gioconda nu mai este imaginea pe care știau că trebuie s-o admire într-un unic exemplar, în muzeu. Gioconda există în sute de milioane de exemplare, în forme insolite de reproducere, mergînd pînă la baticuri pictate, imprimeuri și timbre postale. Mijloacele contemporane de difuziune afectează în așa fel unicatul și unicitatea operei de artă, încît, în funcție de ele, înseși problemele muzeului, ale marelui patrimoniu, ne impun noi obligații. Dacă există un pericol de inevitabilă trivializare, în aceste mijloace de largă difuziune, trebuie să ne definim cu atît mai net, în funcție de ele, libertatea și îndatoririle. Or, nu putem combate acest pericol, iscat de asaltul tehnologiei, numai cu armele simplului respect tradițional față de capodopere. Soarta capodoperelor fiind tocmai să intre într-un dialog nou cu omul de pe stradă, trebuie să învățăm oamenii să se apropie de ele cu elevație, dar nu cu țeapănă solemnitate. De aceea, în emblema omului, de pe coperta noastră, pictorul I. Nicodim a reluat schema de proporții visată de Leonardo, — sinteză augustă, peremptorie, a reveriilor unui secol de geometrie și de dignitate rațională; dar, riguros și nobil desenată, i-a dăruit ambianța de culoare și de forme a unei uriașe tapiserii, — în care solicitările cosmosului se văd traduse și prin simboluri ale serialității tehnologice; ba chiar prin cîteva aluzii la vioașia eficace a semnelor indicatoare din cultura pop-art-ului.

Un comentator spunea acest lucru profund, că, înainte de a fi mărturii despre geniul cutărui sau cutărui creator din trecut, operele pe care le refacem, la care ne referim, — luîndu-ne față de ele libertăți contemporane —, sînt pentru noi opere ale omului: omagii aduse omului, ca punct de bază al experienței istorice. În cuprinsul istoriei, operele fac o intra-istorie, recreabilă pentru noi, astfel încît ceea ce poate părea gest desacralizant, de iredespectuoasă libertate, intră în ordinea unui umanism fundamental. Simțim că avem drepturi asupra acestor opere, tocmai pentru că le simțim din plin, cu o indelebilă căldură, mărturii ale omului de totdeauna.



- ◀ VAN GOGH: « Tînă ră femeie în picioare », după Holbein

VAN GOGH după Hiroshighe





VAN GOGH, după Delacroix



ANDRÉ LHOTE,
după Delacroix

DERAIN: Uciderea pruncilor, după Bruegel cel Bătrîn









FÉLIX VALOTTON: « Nebunul », după Velázquez



CÉZANNE: « Libertatea pe baricade », după Delacroix

În paginile precedente :

THÉODORE GÉRICAUT: « Punerea în mormînt », după Caravaggio

PAUL CÉZANNE, după Carravaggio

PAUL CÉZANNE, Cardinalul Richelieu, după bustul în marmoră al lui Gian Lorenzo Bernini, din Muzeul Luvru. Desen în cărbune

PAUL CÉZANNE, Ares Borghese, după o sculptură în marmoră (secolul IV), din Muzeul Luvru,



CÉZANNE: « Libertatea pe baricade », după Delacroix

În paginile precedente :

THÉODORE GÉRICAUT: « Punerea în mormînt », după Caravaggio

PAUL CÉZANNE, după Carravaggio

PAUL CÉZANNE, Cardinalul Richelieu, după bustul în marmoră al lui Gian Lorenzo Bernini, din Muzeul Luvru. Desen în cărbune

PAUL CÉZANNE, Ares Borghese, după o sculptură în marmoră (secolul IV), din Muzeul Luvru,



Memoria figurativă

Într-una din obișnuitele vizite, în seara de 16 februarie 1826, Eckermann îi aducea lui Goethe, ca o pioasă descoperire, o foaie din Frankfurt, datată 1766 și cuprinzând cele mai vechi dintre versurile cunoscute ale poetului, de care desigur acesta uitase de mult. Goethe rememorase fără emoție circumstanțele compunerii lor. Era totuși un imbold al amintirii, o solicitare a celui « fundamental stralătut al sufletului » cum îl numește Simmel, și care e sentimentul primordial al timpului, căci bătrînul poet nu se mulțumea să contemple lunga sa traiectorie literară evocînd numai cele două esențiale origini ale inspirației: cea nordică, curînd consumată, și cea fundamentală, mediteraneană, ci încheia cu aceste cuvinte ce dovedesc adîncimea milenară a perspectivei istorice în care se putea situa și inseparabila imobilizantă melancolie a acestei memorii: « Dacă însă aș fi știut atît de limpede ca acum cîte opere admirabile au fost făurite de secole și milenii, n-aș mai fi scris un singur rînd, ci aș fi făcut cu totul altceva ». Putem crede că nu era implicată aici teama de a repeta. Venind vorba de căutarea *noului*, Goethe va vorbi altădată de vechimea lumii care dictează înțelepciunea de a recunoaște că aproape totul s-a spus: « Lumea e acum atît de bătrînă și atîția oameni mari de milenii au trăit și gîndit, încît puține lucruri noi mai sînt de aflat și de spus ». Interlocutorul său îi vorbise de o recentă manie ce bîntuia în lumea literară — aceea de a căuta dramul de originalitate prin investigarea minuțioasă a izvoarelor culturii cuiva. Era aceasta de fapt un simptom al unei furii ce se făcea simțită tot mai mult la începutul veacului și pe care Goethe o numea *Schriftstürmende Wut*, turbarea graphoclastiei: tot ce-a fost formulat odată, trebuie respins, tot ce-a fost considerat cîndva înțelept e suspect, tot ce era sănătos și robust devine pernicios, tot ce s-a dovedit util genului uman, se cuvine de aci înainte

socotit ca un obstacol. În acest curent pe care-l conjura în ultimii săi ani poetul-vates, E. R. Curtius recunoaște însăși situația spirituală a vremii noastre, « confuzia epocii care începe cu Rousseau și durează și azi ». Conflictul dintre tradiție și actual, dintre istorie și viață, ale cărui origini le putem citi clar în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, nu va întârzia mult pentru a fi soluționat de un spirit ca Nietzsche, ce moștenea întreaga conștiință dramatică a romantismului, exacerbată de retrăirea demonismului grec, în favoarea vieții. Împinsă continuu tot mai departe din conștiință de imperativele trăirii imediate, de urgența copleșitoare a formelor vieții moderne, istoria, trecutul nostru semnificativ, pare să fi devenit un spectru din ce în ce mai diafan, o valoare ambiguă, de nedeslușit în vreo epifanie a timpului trăit. Această perpetuă schismă n-a întârziat să fie resimțită ca o frustrare și încă de la începutul secolului nostru pot fi urmărite paralel cu mereu mai profunde falii, încercările de recuperare, necesarele inițiative compensatorii. Drept atare inițiative am putea considera investigarea permanentului dialog cu trecutul prezent în arta tuturor vremurilor pe care și-au propus-o în ultimii ani câteva expoziții. Astfel, în 1966, la Viena, o expoziție era dedicată inspirației artistice a Renașterii, la Berlin în 1964 și 1965, erau prezentate relațiile artei moderne cu arta primitivă și gravura japoneză, tot aici, în 1967, desenele după opere antice. Mai recent, în octombrie 1970, o mare și frumoasă expoziție, la Dresda, intitulată *Dialoge*, dedicată aniversării a 250 de ani de la înființarea Cabinetului de gravuri, avea ca temă: « Căpîi, variațiuni și metamorfoze ale artei vechi » și exemplifica această pasionantă temă de istoria artei cu opere din secolul XV pînă în zilele noastre, de la Schongauer pînă la Rauschenberg. Artă ca sursă de inspirație făcea în septembrie 1971 obiectul expoziției organizată de *The Burlington Magazine*, revistă care a avut un rol decisiv în progresul modern al istoriei și criticii de artă (de ajuns a aminti că directori ai ei au fost Roger Fry și Herbert Read). Dintr-un punct de vedere mai modern, orientînd problema artei trecutului oarecum în sensul unei conștiințe angoasante a alienării, prezentă în arta contemporană, era organizată la Lugano în vara trecută expoziția *D'Après*. (Omaggi e disacrazioni nell'arte moderna). Desigur expozițiile sînt intervenții mai directe în conștiința publică, cu un caracter mai demonstrativ decît publicațiile, mai ales decît cele de specialitate. Asemenea expoziții nu s-ar fi repetat poate dacă programul lor n-ar fi implicat o anume noutate care să surprindă punctul de vedere comun asupra artei, care să presupună cît de cît o abatere de la perspectiva obișnuită. Această perspectivă dominantă nu este decît clișeul profund

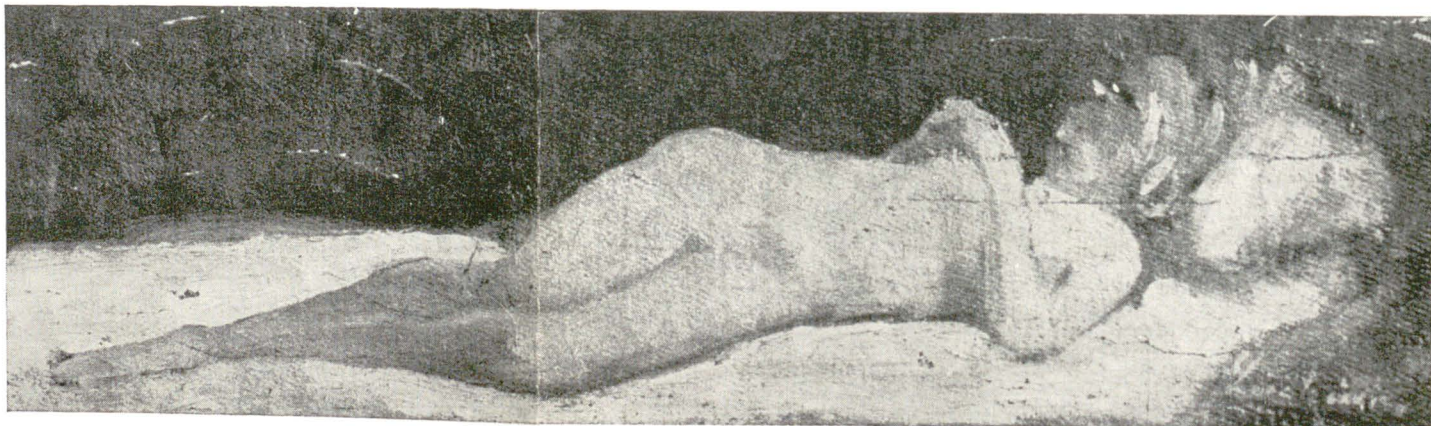
EDOUARD MANET: « Le Printemps »



înrădăcinat, de străveche origine, dar popular mai ales de la romantici încoace, al inspirației naturale, al artistului avînd ca unică sursă experiența sa de viață și natura din fața ochilor. Pe bună dreptate originile unei atare atitudini erau descoperite în Rousseau, în mitul atunci polemic al « sălbatecului inocent », și în domeniul nostru, lucrul e confirmat de un istoric al desenului ca J. Meder care arăta că în *Emile*, la 1763, apărea răsplatit preceptul exclusivului desen după natură, cu respingerea totală a vechii practici din ateliere și academii ce începea cu còpiile după maeștri. Acesta ar fi punctul istoric de criză, din care se va dezvolta moderna dilemă a activității artistice. Psihologic, însă, am mai putea recunoaște aici acel « mit al neghiobului inspirat », a cărui popularitate — observa odată cu ironie Kenneth Clark — e explicabilă prin faptul că ar fi singurul mod în care am ocroti amorul nostru propriu, « apărîndu-ne astfel de a recunoaște că geniul implică facultăți mintale de un cu totul alt ordin decît ale noastre ». Prejudecata originalității era înrădăcinată atît de puternic la începutul secolului romantic, încît chiar la 1832¹ Goethe putea vorbi de « viele sehr gute Menschen » care bijbiie « mit ihren Träumen von Originalität ein halbes Leben in Dunkeln ». « Am cunoscut artiști, spunea el, care se fălesc că nu s-au luat niciodată după vreun maestru, că, dimpotrivă, dătoresc totul propriului lor geniu. Die Narren ! » Orice suspiciune în acest sens devenea un ultragiul și o scădere a meritelor și un Manet, de pildă, avea să prefere persecuția declanșată de acreditatul lui refuz al convențiilor, nevinovatei semnalări a unor inspirații din maeștri. Cînd un istoric de artă nu se putea împiedica de a face acest lucru, izburnea vehement Baudelaire într-o scrisoare faimoasă, arătînd că nu e vorba decît

de « misterioase coincidențe ». E curios că acest lucru venea tocmai din partea lui Baudelaire, care nu respingea deloc, în fond, constantul trafic cu operele altora. Se supunea firește temperaturii morale a opiniei publice. Dar cunoștea prea bine că în exercițiul facultății imitative rezidă adevărul dar al originalității, el care elogia la Delacroix « la faculté comédienne », așa cum însuși pictorul imaginației romantice lua ca model pe Rubens, cel care « a imité sans cesse » sau în aceeași măsură pe Rafael, despre care în 1830 socotea posibil a spune că « son originalité ne paraît jamais plus vive que dans les idées qu'il emprunte ». Baudelaire însuși s-a zurgăvit în eroul nuvelei sale *La Fanfarlo*, Samuel Cramer, care se distingea prin a fi « în același timp toți artiștii pe care-i studiasse și toate cărțile pe care le citise, rămînînd în ciuda acestui dar al mimetismului, profund original ». Istoria literară a detectat împrumuturile și chiar « plagiatele » (J. Pommier) lui Baudelaire, totuși el rămîne, paradoxal, unul din cele mai originale spirite ale secolului. Căci avea asemeni celui paragon de comportare artistică pe care și-l lua pictorul său preferat, acel dar de « a însufleți, de a face să trăiască de o viață nouă tot ceea ce-și însușea ».

Avem astăzi catalogul còpiilor rafelești ale lui Delacroix (despre unele, de o exactitate minuțioasă, oglindind una din manierele sale de a copia, ne vorbește chiar Baudelaire). Mai puțin cunoscute decît cele rubensiene, ele confirmă la cel despre care contemporanii puteau afirma că pictează cu un « balai ivre », meditația îndelungă și asimilarea deliberată a unor influențe deseori contradictorii, atît de deosebit prin aceasta de acele « parti-pris », într-adevăr de capriciu romantic, ale celui pe care comoda acceptare a clișeeilor stăruie a-l considera un neo-clasic, rivalul



STEFAN LUCHIAN după « Fără grijă » de Nicolae Grigorescu

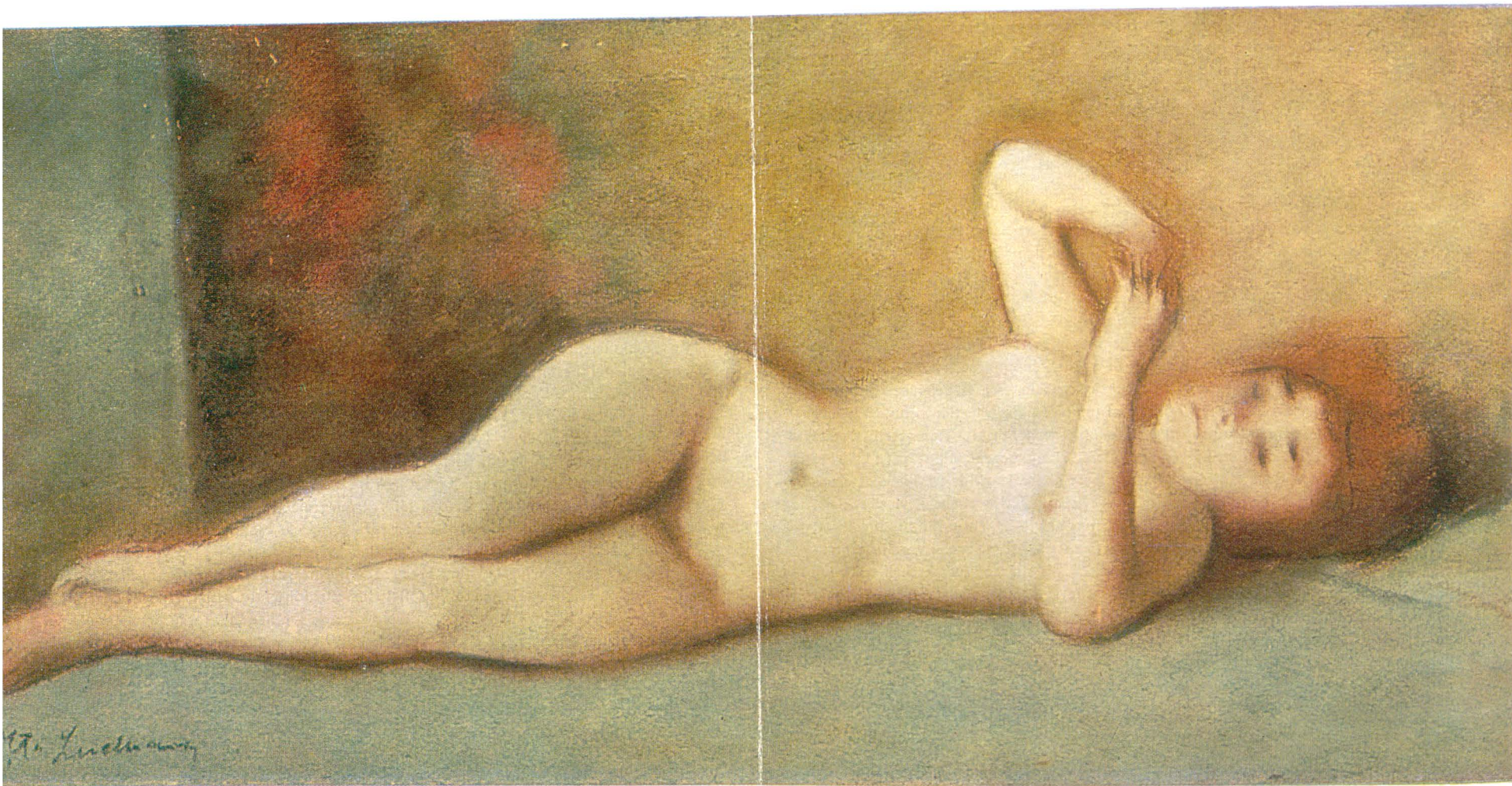
primordialele expresii ale energiei psihice (înrudite oarecum cu arhetipurile lui Jung, inspirate de acel *Urbild* al lui Burkhardt), Warburg avea să elaboreze o teorie a memoriei sociale a imaginilor. Primul său tovarăș de cercetări, Fr. Saxl, se va consacra istoriei tipurilor de imagini, de la cele mai simple la cele complexe, urmărind viața lor, nașterea și înflorirea, degradarea și reparația, semnificațiile care le transfigurau, retragerea lor în crisalida ornamentului și reînvierea la o nouă viață simbolică. Împreună cu Saxl, Warburg plănuia realizarea unui atlas al acestei memorii figurative a culturii mediteraneene, atlas grandios ce trebuia să se numească *Mnemosyne*, după Titanida, mamă a muzelor, ce figurează în «Apoteoza lui Homer» a lui Archelaos din Priene ca una din cele patru virtuți ale poetului. *Mnemosyne* era conceput ca un vocabular de imagini exprimând istoria simbolică a umanității în cele două ipostaze contradictorii ale ei, pasiunea și contemplația. Prototipurile figurative erau urmărite în toate avatarurile lor, de pildă motivul imagistic al *Dejunului pe iarbă* era dus înapoi pînă în antichitate, așa cum Saxl avea să facă pentru compoziția lui Cézanne, *Les Baigneuses* în care descoperea avatarul modern al unei teme figurative dionisiace. Aceste tipuri figurative simbolizînd energii vitale tipice, *Pathosformeln*, au, în concepția lui Warburg, o funcție civilizatoare în istoria omenirii, înzestrate cu o viață tenace, au fost primele repere ale omului în univers, l-au ajutat «*sich im Weltalt zu orientieren*». În polaritatea lor, ele oglindesc ereditatea greacă ambiguă, conflictul permanent dintre olimpian și demonic. Împăcarea acestor două tendințe nu înseamnă desconsiderarea niciuneia, ci retrăirea amîndorura pe un plan superior al armoniei contemplative, al echilibrului calm, a cărui cea mai înaltă conștiință în cultura europeană o recunoaștem în Goethe. Suprema virtute pe care-a realizat-o civilizația noastră mediteraneeană este trăirea demonicului și olimpianului într-o spiritualizată *Besonnenheit*. O descoperea la Dürer, la Florentinii din '400, la Leonardo mai ales și la un Rembrandt, care neînclinînd de partea barocului nordic, asimila valorile clasice. «Fiecare epocă, afirma Warburg, are Renașterea de care are nevoie». Ceea ce stă de fapt în centrul concepției de istoric al lui Warburg e atitudinea activă față de tradiție, efortul constant al descoperirii căilor spre izvoarele esențiale și al întreținerii dialogului, singurul care te poate determina ca participant.

Cu investigațiile lui Warburg aveau să se întâlnească cele ale lui Panofski, și, suprapunîndu-se influența fecundă a filosofiei simbolurilor a lui Cassirer, filosof aparținînd tot Universității din Hamburg, studiile de istoria artei se îndreptau prin iconologie, spre cercetarea complexă a tradiției imaginilor ca simboluri ale situațiilor culturale particulare fiecărei epoci.

O altă direcție a studiilor de istoria artei vine poate mai imediat decît cea warburghiană și iconologică în conflict cu mitul romantic al originalității artistice. E vorba de acea direcție ce se sprijină pe investigația psihologică genetică și socială a fenomenelor artistice, direcție ilustrată de E. H. Gombrich, care absorbea în același timp și cercetarea simbolică, de tip iconologic, a imaginilor. Una din temele

său Ingres. S-ar putea urmări în paginile *Jurnalului* lui Delacroix conștiința anticei meserii ce se pierde. Acest « vrednic succesor al vechilor maeștri », « moștenitor al marei Tradiții » trăia cu durere conștiința pierderii ei și poate și aceasta a făcut ca geniul său să strălucească « d'un éclat morne ». Însă nu în el, care consemna cu luciditate criza unei picturi ce pornea din Renaștere și cu care se simțea solidar, nu în el, ci pe bune temeiuri în Manet avea să vadă Baudelaire pe « le premier dans la décrépitude de son-art ». Cazul particular al dialogului acestuia cu tradiția va fi exemplar pentru soluția depășirii unei crize, nu într-o sinteză care s-o domine, ci într-o precară, dictată poate și de epoca sa, *coincidentia oppositorum*.

Cînd Delacroix admira la Rafael creatoarea putere a imitației, îl va fi socotit în această privință drept exponent al poeticei Renașterii, care a dezvoltat coerent, de la Petrarca pînă la manierişti, principiul imitației artei antice? Oricum, insistînd asupra acestei « incomparabile științe », se abătea de la un punct de vedere asupra Renașterii ce începea să se impună atunci în concepția romantică: cel al artistului care a coborît în natură și a avut ca primă sursă de inspirație viața din jurul său. În acest exercițiu al purei observații se vedea o manifestare a « tinereții » ce însemnase în istoria omenirii Renașterea. Contrazicînd această concepție dominantă, intervenea către sfîrșitul secolului un istoric de artă hamburghez, care prin investigațiile sale ce depășeau granițele analizei formale sau ale interpretării empatice sau a celei de « *Geistesgeschichte* », dominante atunci, avea să impună în istoria artei cu vremea, prin școala sa, o concepție nouă, de *Kulturgeschichte*, în care trebuiau să conflueze toate acele discipline umaniste, de la istoria religiei la cea a științei, ce puteau aduce luminile lor în analiza semnificației faptului artistic. Acesta era Aby Warburg și impostația cercetărilor sale avea să genereze în istoria artei un curent compensator celui stilistic al unui Wölfflin sau Berenson. Warburg a început prin a se concentra asupra unei probleme centrale a Renașterii, tratată ca atare de Burkhardt, cea a reînvierii antichității și a procedat minuțios (« *Le Dieu est dans le détail* », alesese din Flaubert, ca motto al seminariilor sale) la o confruntare a imaginilor, a metamorfozei lor, cu textele literare și documentele vieții sociale. Într-adevăr artiștii Renașterii trăiau un nou flux al vieții, cu un nou dinamism, și în dorința lor de a-l exprima, au apelat la arta antică, la arta acelei vremi ce întru-chipa pentru ei cel mai înalt mod de viață, pentru că simțeau în mărturiile din jur ce nu puteau fi eludate, irezistibila ei forță de supraviețuire. Artiștii aveau să preia astfel din arta antică figurile nu pentru ele înseși, ci pentru capacitatea lor de a exprima concentrat viața, pentru că erau formule de patos, *Pathosformeln*. Nu conținutul operelor antice preocupa pe artiștii din Quattrocento, ci limbajul lor expresiv, turnat în formule ce vorbeau direct imaginației. Warburg fusese elev al lui Usener, istoricul care analizase formarea în antichitate a numelor zeilor, și el pornea astfel de la o scrutare a mentalității primitive. Nu-i erau străine nici cercetările lui Darwin, și întîlnind apoi sugestiile acelor « engrames » pe care psihologul Richard Semon le imagina ca simboluri figurative primare închizînd





importante ale cercetărilor de istoria artei lui Gombrich este cea a tradiției figurative, îndreptată continuu spre demonstrarea inanității mitului romantic al artistului care crează din nimic, sau cel impresionist, al «ochiului inocent». Polemica antiromantică a lui Gombrich se întemeiază pe studiul convențiilor figurative, al moștenirii de imagini la care un artist poate recurge și în lipsa căreia el nu s-ar putea exprima și nici n-ar putea comunica. Termenii acestei polemici cu idolatria originalității pure, pot fi înțelși când aceasta de abia se propagase, și la Goethe, care afirmă cu claritatea imensei sale experiențe: «Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind». Demersul specific al lui Gombrich este cel al psihologiei percepției, al analizei lungului și întortocheatului drum de la « percepție » la « expresie » și concluziile sale vin să dezvolte parcă afirmațiile poetului: « Geniul original care pictează « ceea ce vede » și crează forme noi din nimic este un mit romantic. Chiar cel mai mare artist, și el, mai mult decât alții — are nevoie de un idiom în cuprinsul căruia să creeze. Numai tradiția poate să-i furnizeze materialul brut de imagini de care el are nevoie spre a reprezenta un eveniment sau « un fragment de realitate ». El va putea să re-modeleze aceste imagini, să le adapteze țintei lui, să le asimileze necesităților și să le schimbe dincolo de recunoaștere, dar nu va putea să reprezinte ce-are-n fața ochilor, fără un fond de imagini dobândite. » Arta abstractă nu cade în afara considerațiilor lui Gombrich, nici chiar cea a expresionismului abstract, căci de pildă în explozia directă a gestului pictural necontrolat al unui Pollock, el distinge o tentativă de umanizare a peisajului absurd al civilizației tehnologice.

De la Warburg și Saxl pînă la discipolii lui Panofski, se desfășura în istoria artei o imensă activitate de cercetare iconografică orientată superior spre valorile simbolice ale culturii europene. Imaginile reînviau în conștiința acestei culturi prin semnificațiile legate de însăși ființa ei istorică și totodată prin cele ale profunde conștiințe metice a omului, ale asumării destinului său în univers. Fără această recentă tradiție a istoriei artelor, inițiative ca cele ale expozițiilor din ultima vreme dedicate relațiilor cu tradiția figurativă n-ar fi avut poate cuvenita pondere. Căci orientările spiritului unei perioade nu pot fi cu totul disperate.

Firese era ca impulsurile acestor noi direcții în istoria artelor să ducă la o înmulțire a studiului « influențelor » și într-adevăr, pe o bază nouă, de analiză a mediului cultural figurativ, cu toate interferențele pe care le poate implica cu celelalte domenii ale spiritului, asemenea studii se poate afirma că încep să schimbe peisajul de pînă acum al istoriei artelor. Fondul acestui peisaj nu mai e abstract, neutru, ca o asiduă *tabula rasa*, ci e țesătura densă și mișcătoare în profunzime a istoriei tradiției. Chiar tratarea unor epoci mai apropiate, ca cea a secolului al XIX-lea, începe să fie asimilată cu cea a secolelor mai vechi. Goya și Delacroix, Courbet în special, și apoi Manet, Degas, Gauguin și Seurat, Cézanne și în sfîrșit Picasso s-au bucurat de analiza dialogului lor specific cu tradiția și poate nu mai e primejdia ca asemenea studii să apară ca o manie a diminuării gradului de originali-

tate cum apăreau la vremea noutății acestui concept romantic, atunci când Goethe le privea ca pe o ocupație derizorie. Contextul artistic e altul și altul e contextul însuși al istoriei artelor. Conceptul demiurgic al « originalității » artistului, prejudecata noului fără precedent pare să fi fost impulsul dezordonat, violent, al artei din ultima sută de ani și ritmul acestei curse către nou, a devenit din ce în ce mai precipitat. La origine vom putea descoperi dreptul artistului, proclamat de Gauguin, de « a cuteza orice ». « La machine est lancée » era ultima exclamație profetică a acestuia. Și într-adevăr de atunci « la machine » nu conținește de a fi mereu « relancée ». Iar cât privește istoria artei, un critic american de prestigiu, angajat în campaniile artei contemporane, vedea în istoriile de artă cite s-au scris de la începutul secolului o echivalare a noului cu valoarea artistică, în sensul că o operă modernă era inclusă în primul rînd pentru capacitatea sa de noutate. Se înțelege că în asemenea circumstanțe istorice, noua cercetare a « influențelor » poate duce la stabilirea funcției axiologice a dialogului cu tradiția, analizat în toate planurile lui, punînd altfel în lumină geniul inovator. « Misterul creativității » nu e primejduit, ci, dimpotrivă, o nouă perspectivă îl va face să strălucească mai intens. Căci dacă vom cunoaște ce imagini și ce opere au putut nutri o operă și cum aceasta s-a diferențiat din tradiția ei, cum a realizat, după spusa lui Gombrich, « a significant advance on which others could build », o vom înțelege atunci nu ca un simplu fapt spontan și izolat, ci ca pe un eveniment esențial al istoriei artelor, ca pe un eveniment « chargé de passé et gros d'avenir ». Tradiția figurativă nu poate fi un simplu muzeu, pentru artist ea e un atelier, atelierul decisivelor sale biruințe.

« Toate picturile, spunea Wölfflin, — datorează mai mult altor picturi decît datorează observației directe a naturii. » Mulți artiști au recunoscut aceasta iar alții care n-ar admite-o atît de răspicat, cum ar fi un Constable sau un Cézanne (al cărui caz e mai complicat) ar sfîrși totuși prin a conveni că originalitatea, intensitatea observației lor naturale e hrănită de memoria lor figurativă, cultivată în libertatea propriului temperament. Artistului convins de puterea exclusivă a inspirației din natură, Goethe i-ar fi adus mărturia prietenului său Schiller care-i scria în 1797 că a descris într-o poezie vîrtejul apelor studiîndu-l la o moară, dar că a putut obține efectul din realitate numai după ce a studiat bine descrierea Carybdelor la Homer. (Similare situații a descris Gombrich foarte convingător la Constable, pictorul despre care Ruskin acreditase legenda totalei refractări de a învăța de la alții). Tema artei născută din artă revenea la Malraux, ca un postulat în a sa *Psychologie de l'art*, cu corolarul că un pictor nu privește altă pictură sau natura decît ca pictor, referind totul, conștient sau inconștient, la propria pictură. Asemănător celui al recentei expoziții *Art into Art* de la Burlington House, *Arte nata da arte* era titlul italian al unui album de copii și interpretări de maeștri după alți maeștri, din Renaștere pînă la Van Gogh, realizat de K. Maison în 1960 cu titlul original *Themes and Variations*.

O confruntare similară a inspirațiilor artistice ale câtorva dintre pictorii noștri n-ar fi lipsită de interes pentru demonstrarea atitudinii lor personale față de cultura figurativă, semnificativă nu numai prin alegere, dar, mai ales, prin gradul de libertate al traducerii. Baudelaire releva cele două maniere de a copia ale lui Delacroix, una cu maximă fidelitate, în vechea tradiție a învățămîntului academic, și alta liberă, a schiței, și ea de fapt, o practică mai nouă a învățămîntului academic, adoptată unanim către sfîrșitul secolului, deși socotită de unii ca o degradare « impresionistă ». Dacă Grigorescu în anii săi de formație la Paris a copiat îndelung în tradiția vechii copii, o libertate de schiță apărînd mai clar în copia sa după Géricault, Luchian nu va stăruî deloc în copia fidelă, ci va practica mai ales, în spirit modern, interpretările. Memoria sa figurativă era probabil atît de puternică și asimilarea schemelor reprezentative atît de autentică, încît va aplica unui portret după natură schema profilului din *Le Printemps* al lui Manet, vivacitatea imaginii realizate datorîndu-se desigur spontanei suprapunerii a imaginii interioare, purtată în memorie ca un tipar creator, cu cea a modelului real.

În pictura lui Grigorescu, Luchian căuta deseori, la diverse momente, un fel de magică întoarcere la izvoare, o reînnoită inspirație picturală, simplificînd și transpunînd de pildă în limbajul personal un motiv de intimă delicatețe, cum este cel al nudului *Făr'de grijă*, transformîndu-l cu totul într-o operă de inconfundibil ton personal, fie, în ulei, simplificînd la extrem, pînă aproape de un simplu studiu de culoare, fie, în pastel, introducînd cîteva din acele acorduri îndrăznețe împinse cu rafinament pînă în vecinătatea tonalităților expresioniste. Alte opere din prima sa perioadă trădează o inspirație grigoresciană, în cuprinsul căreia desenul său abreviat și personalitatea armoniilor sale cromatice apar cîteodată mai pregnante.

Nu lipsită de interes e și semnalarea opiniilor lui Luchian despre formația unui artist, opinii în care muzeul, maeștrii și frecventarea operelor din expoziții joacă rolul fundamental. E un lucru care, la data cînd era afirmat, putea implica un ton polemic față de preocuparea invadatoare a originalității, ce se răsfrînsese de timpuriu asupra propriei sale creații și care acum era desigur alimentată de ecourile ce nu întîrziiau ale noilor revoluții artistice occidentale. În contactul său cu marii maeștri — printre care-l număra pe Grigorescu — ar putea fi descoperită apoi acea necesitate a contagiunii magice cu o zonă situată dincolo de unanimitatea umană — necesitate prin care, recent, în termeni de psihologia profunzimilor, un cercetător american căuta să analizeze sensul perpetuat al străvechiului act al copierii maeștrilor: nu altfel ar putea fi interpretată spusa lui Luchian în legătură cu Rembrandt: « Cînd îl copiam, simțeam că mă înalț ».

Nu cunoaștem alte copii ale lui Pallady, decît cele sub formă de schiță — pictură și desen — și nu știm dacă a realizat vreodată și celălalt gen de copie. Știm, ce e drept, că obținea în 1906 o bursă spre a executa copii în marile muzee europene, dar s-ar putea ca acestea să nu fie decît cele nouă « impresii după maeștri », pe care le prezenta în expoziția sa din 1910 și care menționau numele unor Leonardo, Rem-

brandt, Velázquez, Rubens, Tișian, Veronese și Manet. Aceasta din urmă ne-a parvenit, și dimensiunile ei corespund aproape acelei mici copii pe care însuși Manet o picta după opera sa, în 1868, când introducea o reproducere a ei în compoziția *Portretului lui Zola*. De remarcat că raportul dintre schița lui Pallady și originalul e aproape similar celui dintre o schiță a lui Manet din 1853 și modelul copiat, *Venere d'Urbino* a lui Tișian. În « copia-impresiune » a lui Pallady multe din semnificațiile reprezentative și expresive ale originalului au fost sacrificate, păstrat fiind numai contrastul de zone luminoase și sumbre ce subliniază apariția imaginii. Desenul incisiv, aproape « cloisonné » ce contribuia la originalitatea operei (și pe care Manet l-a păstrat și în mica replică din *Portretul lui Zola*), a dispărut, forma fiind realizată din tușe prelungi, fără contururi, desenată direct și liber în culoare. Se poate recunoaște aici maniera unor schițe ale profesorului lui Pallady, Gustave Moreau. Maeștrul vechi de care Pallady s-a apropiat desigur cel mai mult este Leonardo și stilul desenelor lui din prima epocă trebuie referit la această inspirație (În expoziția sa din 1904, era prezent un desen după Leonardo).

Cea mai pasionantă prezență a copiei o întâlnim însă în opera lui Petrașcu, care a întreținut un continuu și variat dialog cu picturile din muzee. Când era custode al Pinacotecii, de pildă, lua adesea drept model opere ale măestrilor italieni sau ale unor pictori români, ca Lapathy, Chladek sau Mirea, pe care le interpreta cu aceeași libertate din fața motivului natural, realizând opere de sine stătătoare, variații cu totul personale pe o temă, pe un pretext pictural. Schițele sale pot fi comparate cu cele pe care Leibl, influențat de impresionism, le realiza după măestrii din pinacoteca müncheneză. Semnificative sînt apoi inspirațiile lui Petrașcu, din pictura spaniolă, desenele după opere de Velázquez și Goya, cu care-și afla cele mai multe afinități. Unele din operele sale pot fi considerate adevărate « omagii » aduse lui Goya. Dar mai pot fi întâlnite și alte reminiscențe, și alte « omagii », și numele, de pildă, al unor Corot, Tișian și Rembrandt ar putea fi amintite. Semnificațiile dialogurilor lui Petrașcu cu arta marilor măestri nu pot fi desigur epuizate în câteva rînduri și asupra lor ne propunem să revenim în altă parte mai pe larg. Dincolo de acești măestri, investigațiile raporturilor pictorilor noștri cu tradiția artistică, oglindită în operele lor, pot fi duse desigur mai departe cu rezultate fecunde. Aici nu ne-am putut opri decît la ilustrarea cîtorva atitudini concludente în sensul dialogului cu tradiția figurativă ca moment edificator în definirea personalității unui artist.

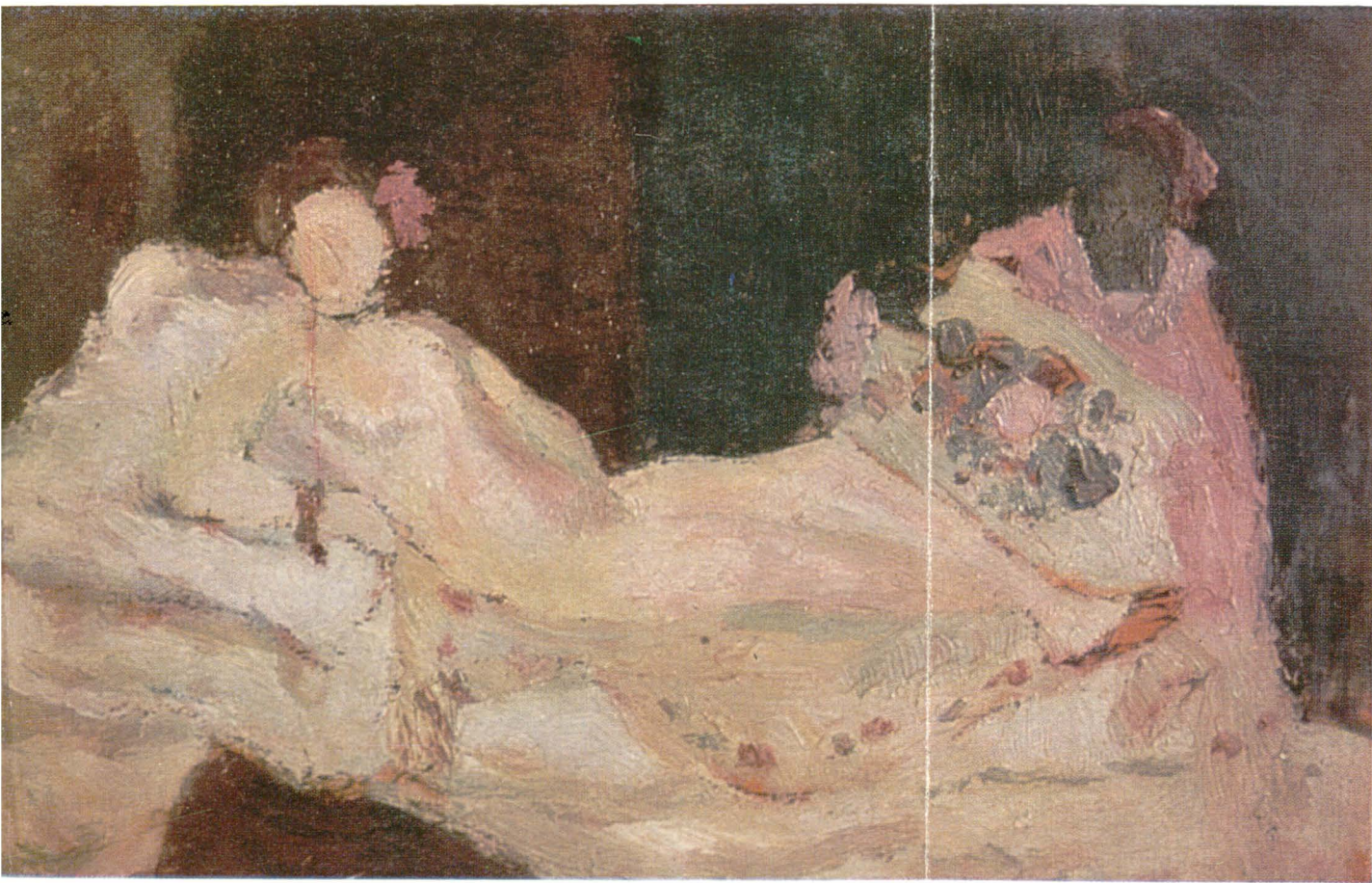
E adevărat că arta ultimelor decenii europene a eludat evidența acestui dialog sau l-a transformat aproape mereu — chiar și în cazul lui Picasso — în limbajul expresionist care fără îndoială constituie dominantă peisajului artistic contemporan. Memoria figurativă, ce nu poate fi desprinsă de istoria umanității, nu se va stinge

O confruntare similară a inspirațiilor artistice ale câtorva dintre pictorii noștri n-ar fi lipsită de interes pentru demonstrarea atitudinii lor personale față de cultura figurativă, semnificativă nu numai prin alegere, dar, mai ales, prin gradul de libertate al traducerii. Baudelaire releva cele două maniere de a copia ale lui Delacroix, una cu maximă fidelitate, în vechea tradiție a învățămîntului academic, și alta liberă, a schiței, și ea de fapt, o practică mai nouă a învățămîntului academic, adoptată unanim către sfîrșitul secolului, deși socotită de unii ca o degradare « impresionistă ». Dacă Grigorescu în anii săi de formație la Paris a copiat îndelung în tradiția vechii copii, o libertate de schiță apărînd mai clar în copia sa după Géricault, Luchian nu va stăruî deloc în copia fidelă, ci va practica mai ales, în spirit modern, interpretările. Memoria sa figurativă era probabil atît de puternică și asimilarea schemelor reprezentative atît de autentică, încît va aplica unui portret după natură schema profilului din *Le Printemps* al lui Manet, vivacitatea imaginii realizate datorindu-se desigur spontanei suprapunerii a imaginii interioare, purtată în memorie ca un tipar creator, cu cea a modelului real.

În pictura lui Grigorescu, Luchian căuta deseori, la diverse momente, un fel de magică întoarcere la izvoare, o reînnoită inspirație picturală, simplificînd și transpunînd de pildă în limbajul personal un motiv de intimă delicatețe, cum este cel al nudului *Făr'de grijă*, transformîndu-l cu totul într-o operă de inconfundibil ton personal, fie, în ulei, simplificînd la extrem, pînă aproape de un simplu studiu de culoare, fie, în pastel, introducînd cîteva din acele acorduri îndrăznețe împinse cu rafinament pînă în vecinătatea tonalităților expresioniste. Alte opere din prima sa perioadă trădează o inspirație grigoresciană, în cuprinsul căreia desenul său abreviat și personalitatea armoniilor sale cromatice apar cîteodată mai pregnante.

Nu lipsită de interes e și semnalarea opiniilor lui Luchian despre formația unui artist, opinii în care muzeul, maeștrii și frecventarea operelor din expoziții joacă rolul fundamental. E un lucru care, la data cînd era afirmat, putea implica un ton polemic față de preocuparea invadatoare a originalității, ce se răsfrînsese de timpuriu asupra propriei sale creații și care acum era desigur alimentată de ecourile ce nu întîrziu ale noilor revoluții artistice occidentale. În contactul său cu marii maeștri — printre care-l număra pe Grigorescu — ar putea fi descoperită apoi acea necesitate a contagiunii magice cu o zonă situată dincolo de unanimitatea umană — necesitate prin care, recent, în termeni de psihologia profunzimilor, un cercetător american căuta să analizeze sensul perpetuat al străvechiului act al copierii maeștrilor: nu altfel ar putea fi interpretată spusa lui Luchian în legătură cu Rembrandt: « Cînd îl copiam, simțeam că mă înalț ».

Nu cunoaștem alte copii ale lui Pallady, decît cele sub formă de schiță — pictură și desen — și nu știm dacă a realizat vreodată și celălalt gen de copie. Știm, ce e drept, că obținea în 1906 o bursă spre a executa copii în marile muzee europene, dar s-ar putea ca acestea să nu fie decît cele nouă « impresii după maeștri », pe care le prezenta în expoziția sa din 1910 și care menționau numele unor Leonardo, Rem-



desigur și nici măcar prezența ei nu va diminua. Degradate, trivializate, travestite fie în caricaturi expresioniste, fie în « noua figurație » europeană, sau « superfigurația » americană, imaginile supraviețuiesc, și fascinația lor se revelă chiar în faptul că-și impun istoria.

Dar, spre a încheia cu cuvintele unuia din patronii acestei istorii, Fritz Saxl, nu trebuie să uităm că « una din esențialele caracteristici ale spiritului european pare a fi modul în care distruge lucrurile și le reintegrează după aceea pe baze noi, rupînd cu tradiția numai spre a se întoarce la ea dintr-un punct de vedere cu totul nou; aceasta produce « renașterile » în sensul adevărat al termenului . . . » Nici un profet, oricît de imaginativ, n-ar putea să schițeze, cît de vag, pornind de la datele ultimelor decenii, fizionomia acestei « renașteri » în artă. Fie ea planetară, această artă nu e mai puțin pentru noi europeană, căci vrînd-nevrînd nu putem încă înfrînge solidaritatea de adîncuri cu vechiul leagăn al civilizației noastre. Dincolo de negura oricîtor invazii, memoria noastră figurativă într-acolo simțim că ne cheamă, ca spre un *illud tempus* al regenerării ciclurilor.

brandt, Velázquez, Rubens, Tițian, Veronese și Manet. Aceasta din urmă ne-a parvenit, și dimensiunile ei corespund aproape acelei mici copii pe care însuși Manet o picta după opera sa, în 1868, când introducea o reproducere a ei în compoziția *Portretului lui Zola*. De remarcat că raportul dintre schița lui Pallady și originalul e aproape similar celui dintre o schiță a lui Manet din 1853 și modelul copiat, *Venere d'Urbino* a lui Tițian. În « copia-impresiune » a lui Pallady multe din semnificațiile reprezentative și expresive ale originalului au fost sacrificate, păstrat fiind numai contrastul de zone luminoase și sumbre ce subliniază apariția imaginii. Desenul incisiv, aproape « cloisonné » ce contribuia la originalitatea operei (și pe care Manet l-a păstrat și în mica replică din *Portretul lui Zola*), a dispărut, forma fiind realizată din tușe prelungi, fără contururi, desenată direct și liber în culoare. Se poate recunoaște aici maniera unor schițe ale profesorului lui Pallady, Gustave Moreau. Maeștrul vechi de care Pallady s-a apropiat desigur cel mai mult este Leonardo și stilul desenelor lui din prima epocă trebuie referit la această inspirație (În expoziția sa din 1904, era prezent un desen după Leonardo).

Cea mai pasionantă prezență a copiei o întâlnim însă în opera lui Petrașcu, care a întreținut un continuu și variat dialog cu picturile din muzee. Când era custode al Pinacotecii, de pildă, lua adesea drept model opere ale maeștrilor italieni sau ale unor pictori români, ca Lapathy, Chladek sau Mirea, pe care le interpreta cu aceeași libertate din fața motivului natural, realizând opere de sine stătătoare, variații cu totul personale pe o temă, pe un pretext pictural. Schițele sale pot fi comparate cu cele pe care Leibl, influențat de impresionism, le realiza după maeștrii din pinacoteca müncheneză. Semnificative sînt apoi inspirațiile lui Petrașcu, din pictura spaniolă, desenele după opere de Velázquez și Goya, cu care-și afla cele mai multe afinități. Unele din operele sale pot fi considerate adevărate « omagii » aduse lui Goya. Dar mai pot fi întâlnite și alte reminiscențe, și alte « omagii », și numele, de pildă, al unor Corot, Tițian și Rembrandt ar putea fi amintite. Semnificațiile dialogurilor lui Petrașcu cu arta marilor maeștri nu pot fi desigur epuizate în câteva rînduri și asupra lor ne propunem să revenim în altă parte mai pe larg. Dincolo de acești maeștri, investigațiile raporturilor pictorilor noștri cu tradiția artistică, oglindită în operele lor, pot fi duse desigur mai departe cu rezultate fecunde. Aici nu ne-am putut opri decît la ilustrarea cîtorva atitudini concludente în sensul dialogului cu tradiția figurativă ca moment edificator în definirea personalității unui artist.

E adevărat că arta ultimelor decenii europene a eludat evidența acestui dialog sau l-a transformat aproape mereu — chiar și în cazul lui Picasso — în limbajul expresionist care fără îndoială constituie dominantă peisajului artistic contemporan. Memoria figurativă, ce nu poate fi desprinsă de istoria umanității, nu se va stinge

desigur și nici măcar prezența ei nu va diminua. Degradate, trivializate, travestite fie în caricaturi expresioniste, fie în « noua figurație » europeană, sau « super-figurația » americană, imaginile supraviețuiesc, și fascinația lor se revelă chiar în faptul că-și impun istoria.

Dar, spre a încheia cu cuvintele unuia din patronii acestei istorii, Fritz Saxl, nu trebuie să uităm că « una din esențialele caracteristici ale spiritului european pare a fi modul în care distruge lucrurile și le reintegrează după aceea pe baze noi, rupînd cu tradiția numai spre a se întoarce la ea dintr-un punct de vedere cu totul nou; aceasta produce « renașterile » în sensul adevărat al termenului . . . » Nici un profet, oricît de imaginativ, n-ar putea să schițeze, cît de vag, pornind de la datele ultimelor decenii, fizionomia acestei « renașteri » în artă. Fie ea planetară, această artă nu e mai puțin pentru noi europeană, căci vrînd-nevrînd nu putem încă înfrînge solidaritatea de adîncuri cu vechiul leagăn al civilizației noastre. Dincolo de negura oricîtor invazii, memoria noastră figurativă într-acolo simțim că ne cheamă, ca spre un *illud tempus* al regenerării ciclurilor.

Un epigonism major: TRADUCEREA IMAGINARĂ

1

Spre deosebire de alte cuvinte, înrudite astăzi ca semnificație, termenul de *epigon* a avut un destin Ingrat. În timp ce nume ca: *satelit* (gardă de corp sau executant supus al ordinelor unui stăpîn), *candidat* (aspirant la dregătoriile publice, îmbrăcat în togă albă), *companion* (cel ce-și împarte pîinea cu altul), *rival* (riveran, locuind pe același țărm de rîu), *emul* (concurrent în întrecerile sportive) etc., îndepărtîndu-se de vechea « situație » istorică pe care o indicau, și-au păstrat un sens neutru sau au evoluat spre o accepție pozitivă, — *epigon*, în pofida mitului care l-a consacrat, a devenit pe nesimțite un termen pelorativ. În loc să însemne, simplu, ca în limba elină, *urmaș*, *descendent*, el are astăzi înțelesul de *imitator*, *discipol fără valoare*.

Prin *Epigonol* vechii greci numeau pe fiii celor șapte regi care au asediat Teba. Reluînd, o generație mai tîrziu, faptele de arme în cursul cărora părinții lor și-au pierdut viața, Epigonii din mitologie i-au răzbunat: au devastat satele din jurul Tebei, l-au ucis pe Laodamas, fiul regelui Eteocle, și au cucerit cetatea. Așadar, « imitînd » acțiunea războinică a predecesorilor, Epigonii n-au repetat și eșecul acestora. Dimpotrivă: au conferit faptei lor — aici, lupta — încununarea ei firească, adică victoria, la capătul unor eforturi susținute care aveau în spate aceleași mobiluri, iar în fața aceluiași obstacole de biruit; au încheiat — în spiritul ei propriu — o « operă » care avîndu-i ca protagoniști pe părinții lor, eșuase.

Oare elementele și aura întreținută de acest mit nu ne sugerează o posibilă dega-jare a termenului *epigon* de accepția sa net depreciativă?

2

Omul n-ar imita, dacă n-ar fi capabil să admire. E posibil ca această determinare să funcționeze nu numai în Imitația conștientă și voluntară, ci și în sugestia Imitativă. Un lucru, un gest, un comportament, o operă care ne place se constituie imediat, pentru noi, ca *model*: simțim nevoia obscură de a-l copia, de a-l reproduce pentru noi, de a ne furișa sub învelișul lui pentru a ne apropia, pentru a participa la virtuțile secrete ale substanței sale.

În materie de artă, gusturile și preferințele noastre devin repede cel mai buni dascăli ai noștri. În manifestarea unei preferințe literare, de pildă, se divulgă — dacă

nu o identitate — în orice caz o înrudire : ne place îndeosebi ceea ce se aseamănă cu noi înșine (mai bine zis, lucrul căruia îi simțem asemănători), confirmarea că facem parte din aceeași familie de spirite, faptul de a ne descoperi pe noi în opera altuia. « Asemănarea naște desfătare », scria Dante în una din *Rimele* sale din perioada exilului. Adeziunea admirativă la o operă de artă prezintă un rol formativ de netăgăduit. Odată cu fascinanta sa prezență, modelul ne propune și cifra lui secret, modalitățile tehnice prin care am putea, eventual, să-l re-creem noi înșine imitându-l : opera-model e un fel de pariu care stârnește propria noastră valoare latentă. Dacă, dimpotrivă, ne-ar insinua sentimentul neputinței, ea ar contrazice o aspirație firească a spiritului nostru, s-ar îndepărta de noi, și astfel am iubi-o mai puțin. Chiar atunci când, prin structura ei complexă și impenetrabilă, se derubează privirile noastre intelectuale, ea nu dispărește înainte de a ne face semn s-o urmăm.

3

Dacă nu cumva este un concept gol de orice conținut, hrănit de orgoliul exhibiționist al artistului modern, originalitatea ni se pare o formă a imitației. După opinia lui Paul Valéry, impresia de originalitate se datorește dificultății de a ne da seama de relațiile complexe și invizibile pe care o operă de artă le întreține cu modelele sale anterioare. « Spunem că un autor e original, atunci când ignorăm transformările ascunse care i-au preschimbat pe ceilalți în el ; vrem să spunem că dependența a ceea ce face el de ceea ce a fost făcut înainte este excesiv de complexă și de neregulată » (Cf. *Variété II*, « Lettre sur Mallarmé »).

Originalitatea ar fi, deci, forma *mascată* a imitației. Cu cât preferințele — modelele literare ascunse ori declarate — sînt mai îndepărtate și mai diverse, cu atît relația dintre epigoni și maeștri este mai complexă, dependența mai dificil de sesizat, cu atît imitația rămîne mai ascunsă : cu atît originalitatea ni se impune ca fiind mai puternică. Anticii nu știau unde se află izvoarele Nilului, unii autori moderni nu doresc să se știe unde se află « sursele » lor de inspirație. Se poate spune că legenda originalității începe acolo unde încetează istoria literară.

4

Lumea — spune Proust undeva — n-a fost creată o singură dată, ci ori de cîte ori a apărut un artist original. Observația marelui prozator tinde să înlănească și să justifice accepția etimologică a termenului : e original (*origo*=naștere, *început*, *origine* în limba latină) artistul cap-de-serie, acela cu care începe o nouă lume. Dar în artă, ca și în biologie, nu există indivizi cap-de-serie, există doar puncte nodale pe o linie de evoluție ascendentă, din care se desprind noi ramuri, noi direcții. *Origo*, în sens absolut de « început de lume », n-are aici nici un fel de acoperire reală : există numai descendențe — directe sau indirecte, simple ori complexe, vizibile sau ascunse, reale ori aparente. Dacă lumea a fost într-adevăr creată, a fost o singură dată. Tot ceea ce, în artă, ni se propune ca un nou « început de lume » nu e decît o altă față a ei, o altă viziune asupra ei, un alt mod de a ne-o înfățișa ori de a o recepta : față, viziune și mod care sînt, fiecare în parte, combinații de elemente existente, logodne imprevizibile cărora spiritul nostru surprins, sensibilitatea noastră nepregătită le acordă atributul ineditului.

Sentimentul originalității se naște din voința sau din candoarea autorului ; și crește odată cu lipsa de cultură a cititorilor săi.

Orgoliul de a fi un scriitor original ar trebui să se risipească repede, ca fumul, în chiar clipa cînd punem mîna pe pîna de scris.

Acum cîțiva ani, scriam următoarele, în legătură cu tinerii poeți (Cf. *Lampa lui Diogene*, « Despre originalitate »): « Un adevărat poet nu se teme de un debut neo-original, nu urmărește a fi inedit înainte de a fi el însuși; adevăratul poet știe că el e condiționat — cultural vorbind — de o seamă de înaintași, că e chiar obligat să le poarte numele cîțva timp, pînă ce el însuși devine un nume. Într-o anumită măsură, a fi poet înseamnă a participa la un prototip de umanitate, adică a îndeplini — în fața lumii — un act de o anumită ritualitate; introducerea de gesturi personale în acest ritual nu e permisă decît în momentul cînd gesturile tale impun un nou ritual, îl îmbogățesc pe cel vechi, fără a constitui o simplă parodiare a lui. Cu alte cuvinte — și nu vrem deloc să emitem paradoxuri gratuite — originalitatea adevărată e un act de integrare culturală, artistică; ea nu rămîne simplă gesticulație exterioară, poză și manieră personală; ea imită, da: imită; dar imitînd își egalează sau întrece modelul. Pentru cei ce nu izbutesc să întrecă un model, este indiferent dacă-și aleg sau nu unul: ei sînt sortiți a nu fi ei înșiși, iar aceasta — în artă — este echivalent cu o condamnare fără apel. Pînă la urmă, fuga de model și fuga de tine însuși devin unul și același lucru ».

Un model situat la capătul unei preferințe artistice e o formă a alterității noastre. Pentru a nu-i fi străin, pentru a nu rămîne în afara sferei sale, spiritul lucid tinde să-l egaleze și să-l întrecă într-o operă care să-i aparțină. Spațiul istoriei literare se cucerește prin abolirea exilului trufaș în care trăiesc marile opere.

Drama operei model, ca act spiritual, stă în faptul că e limitată: Shakespeare a scris 154 sonete, nici unul mai mult. Spiritul shakespeareian, resuscitat într-un epigon ca V. Voiculescu, sparge — așa zicînd — limitarea cantitativă a textului englez, adăugîndu-i încă 90 sonete românești. În felul acesta, opera poetică a marelui Will își abolește o parte a propriului exil, cunoaște o a doua viață, parelă cu aceea pe care i-o asigură iradiația textului original.

Să existe, deci, o formă de epigonism major? Asemenea Epigonilor antici, discipolii înzestrați din orice timp « au răzbunat » marile opere ale maeștrilor pentru fulguranta lor solitudine, au prelungit — peste granițele duratei individuale a autorului model — spiritul care le-a produs, mecanismul intim al actului creator. Dacă opera model constituie alteritatea voluptuos-spirituală a epigonilor, opera acestora — la rîndul ei — dublează posteritatea celei dintîi. Valéry spune că un poem e o partitură care așteaptă să fie executată: cu fiecare lectură adecvată, virtualitățile poetice ale textului se actualizează. Există însă — dincolo de virtualitățile implicate în țesătura verbală a unui text — o serie întregă, poate un infinit lanț de virtualități, de alte virtualități, față de care cele dintîi nu sînt decît un caz particular: sînt virtualitățile *spiritului însuși* care a făcut cu puțință opera respectivă. Odată cu moartea autorului, ele au dispărut. Dar, asemeni unui rîu care se scufundă pentru a ieși, apoi, din nou la suprafață, ele au posibilitatea istorică de a se reactualiza, de a se manifesta din nou. Epigonismul major instituie locul geometric al culturii în care inextricabilul joc al acestor virtualități se produce încă o dată.

Peste decenii sau secole, epigonii oferă maeștrilor lor singurul nimb pe care aceștia nu-l aveau încă: acela al renașterii lor din propria cenușă.

Dacă într-adevăr ar fi cu putință de realizat, o operă absolut originală și-ar exclude nu numai predecesorii, ci și urmașii: ar fi inimitabilă, ar fi particularul prin excelență. Nu există însă operă absolut virgină, pentru că ea ar trebui să fie în același timp incoruptibil ascetică. Ori, nu există autentică creație a spiritului, care să nu fi fost fecundată, și care să nu fecundeze. O mare operă cunoaște un fel de viață anterioară: limb al purei posibilități, timp prenatal în care germinii unor forme deja existente și spiritul veacului ei încă nu s-au cristalizat în ea; perioadă în care condițiile existenței ei se maturează încet, pe nesimțite. Ea posedă, totodată, un fel de viață ulterioară care nu reprezintă numai posibilitatea de a fi citită, de fiecare dată, altfel, ci — mai ales — posibilitatea de a exista încă o dată, în propriul ei spirit, dar în altă formă. Este capacitatea ei de a fecunda. Marile opere nu sînt deloc originale, întrucît rezultă din combinații inextricabile și aproape inesizabile de elemente multiple, pe care numai un spirit genial le poate executa, în subtilul său laborator, în răstimpul nespus de scurt al propriilor lor gestații. Și nici nu încurajează originalitatea. Dipotrivă: formele lor fascinează și absorb, devin imediat tipare vorace care caută cu un fel de înfrigurare impersonală spiritele tinere pentru a le impune, pentru a le imprima pecetea lor tiranică; iar sevele lor, degajînd esențe puternice sau rafinate, ameteșc și alterează conștiința celor ce se apropie de ele, asemenea crinilor Imperiali cu care, în înfocate surpări, Heliogabalus își sufoca invitații la ospăț. Epigonii mărunți, simpli Imitatori, mor — artistic vorbind — de un exces a ceea ce ei înșiși ar dori să fie...

Ispita modelelor nu se prezintă ca o iradiere omogenă, uniformă a straturilor capodoperei. Imitatorii de rînd sînt orbiți îndeosebi de strălucirea exterioară a procedeeilor tehnice și de rudimentele tematice: ei cad, întîi, în capcana clișeeilor, și apoi în aceea a manierei. « Împrumutînd » o seamă de elemente care țin de formă (tip de prozodie, sferă lexicală, imagini etc) ei se cred în posesia unei rețete artistice; dar, asemenea profanul care imită un rit magic, exorcismul lor pur exterior se dovedește de o jalnică Ineficiență artistică. Separarea, arbi-trară, a unei tehnici poetice de propriul ei conținut (prin *tehné*, vechii greci înțelegeau *artă*), ca și utilizarea acestei tehnici alături de rudimentele tematice (« gîndirea », « ideile » dezdădăcinarea din solul unic al expresiei verbale poetice) nu pot duce decît, în cel mai bun caz, la exerciții de virtuozitate, la manierism: opere minore, de certă filiație, pe care proliferarea procedeeilor formale furate le divulgă fără cruțare drept rezultate ale unui rapt artistic. Asemenea influențe directeucid: eminescianismul lui Vlahuță, în pofida « programului » optimist Impus ideii, nu a facilitat, ci a anulat șansele de realizare ale epigonului. Distanța dintre model și imitație e atît de mare, încît lectura celei de a doua este resimțită ca un fel de impietate la adresa celei dintîi.

Epigonii lipsiți de har falsifică imaginea noastră despre viața ulterioară a marilor opere.

Pentru a fi valabilă artistic, opera unui epigon trebuie să se nască la o răscruce a posibilului: acolo unde spiritul modelului, strălucit cristalizat într-o expresie semnificativă, dominator și modelator, întîlnește o realitate nouă —

experiența umană a epigonului — capabilă să se măsoare cu tiparele ce l se propun, să le insuflă o altă existență. Este, de cele mai multe ori, întâlnirea unui tânăr artist, sau a unei sensibilități încă tinere, cu o cultură (căci opera model, în măsura în care închide în sine o experiență unică de viață, irepetabilă, poartă în structura sa un întreg bagaj axiologic, de forme și sugestii culturale, o întreagă cultură). Spiritul operei model prezidează la creația noli opere, asemeni unui geniu al locului: el se simte pus din nou în situația de a efectua noi combinații creatoare, se simte prelungit printr-un act ce se insinuiază sub propriile sale mecanisme secrete. Noua operă se naște *ca și când* acest spirit ar fi avut la dispoziția sa toate elementele de care dispune discipolul. « Ultimele sonete închipuie ale lui Shakespeare » scrise de V. Voiculescu în ultimii ani ai vieții sale, de pildă, sînt ceea ce ar fi scris poetul englez — dacă s-ar fi aflat în locul poetului român: ele ni se prezintă — precum bine a zis autorul lor — ca o *traducere imaginară*.

« Traduc întotdeauna. Traduc
în limba românească
un cîntec pe care inima mea
mi-l spune, îngînat suav, în limba ei »

(*Stihuitorul*)

Pe lingă această « limbă a inimii », de care se simte învăluit Lucian Blaga, mai există un limbaj al spiritului, care oferă neconținut poeziilor adevărați textul invizibil al unei culturi posibile.

10

Ceea ce caracterizează *traducerea imaginară*, formă majoră a epigonismului, nu este sugestia unei alte paternități artistice, amprenta modelului, dependența de o anumită personalitate, cît mai ales impresia de a fi scăldată într-un difuz dar puternic *sentiment al culturii*. Fără a fugi de fluxul fierbinte al vieții, ea înțelege să-l filtreze și să-l conducă prin apeducte nevăzute, să-l distribue cu artă și economie, să-l țină prizonier în recipiente și bazine geometrice care-l fac perfect străvezlu, pentru ca prin transparențele sale să se vadă jocul profund al arhetipurilor. Un clasicism resemnat, dar nu obosit; un academism care nu disprețuiește aventura ni se destăinuie, cu pudoare, în fiecare din ele. Conștiința împede că izvoarele se află undeva în adînc, năpădite de fauna barocă a formelor culturale de sub care nu pot fi nîlcînd pe deplin dezgropate; că spusele tale au traversat alte guri, de aur, îndurînd adevărate botezuri lustrale, pentru a ajunge la tine parcă ritmate, muzicalizate; că eficiența actului tău creator e garantată de conformitatea cu un anumit rit al spiritului însuși; că sub înscrisul tău, ca-n filigran, trebuie să se citească semnele de pe un îngălbenit papirus, — toate acestea formează o atmosferă aparte. *Traducerile imaginare* ne înucă convingerea, pe cît de reconfortantă pe atît de modestă, că marile adevăruri s-au rostit demult, și că rolul artistului de azi e doar acela de a furniza o nouă formulare a lor. Altoiuri nobile, autohtone sau strălne, pe trunchiul viguros al unei arte naționale, ele întrețin în fructe visul unei origini aeriene, nepămîntești.

11

A nu simula candoarea și naivitatea, ci — eventual — a le reconstitui, în laboratorul verbal, în retorte de mult încercate, prin combinații verificate, din elemente care — fiind vechile cuvinte ale omenirii — nu mai pot fi simple și ingenue,

pentru că s-au încărcat și duc cu ele toată zgura și fosforescența trecutului, — iată conștiința artizanală a poetului epigon. Cu aceleași arme cu care alții au combătut și au ieșit victorioși, el trebuie să obțină, împotriva acelorași obstacole, o nouă victorie — a sa. În această « gloire ardente du métier » ne place să descifrăm o asceză: refuzul lui Mallarmé de a se situa altundeva decât « la convergența celorlalte arte » unde, « issue d'eux et les gouvernant », se iscă « Ficțiunea sau Poezia ». (Cf. *Oeuvres complètes*, « Solennité »), și — în același timp — un eroism: eroismul experienței — mai bine zis, al experimentului — care, intuind Neantul dincolo de învelișul muzical al cuvintelor, continuă a-și țese de jur împrejur, ca un cocon de flutură, gogoșa limbajului.

E una din limitele epigonismului: dincolo de ea, poezia nu mai poate fi decât verbalism pur.

12

Cealaltă limită, la care *traducerea imaginară* abia mai poate fi disociată de cea mai personală creație posibilă, o reprezintă Holderlin. Dacă marile adevăruri au fost spuse de mult, dacă limbajul nostru de azi nu mai poate în mod firesc, să deosebească Cuvîntul de vorbăria deșartă, poetul trebuie să redevină vechiul « mijlocitor între zei și vocea poporului său » (Heidegger), Verbul lui să se transforme din nou în gură de oracol. Patronajul unei asemenea întreprinderi, merindea pentru o atare aventură a spiritului nu pot fi găsite într-un om și într-o operă, ci în ethosul și pathosul unei alte lumi: în Antichitate. Îmbibat de cultură elină, poetul german este — cum spune Albert Béguin — « singurul dintre poeții celui timp (al romantismului, n.n.) care a avut sensul intim al mitului, al zeilor, în așa măsură că oamenii aveau pentru el mai puțină realitate decât figurile cerești » (Cf. *Sufletul romantic și visul*, « Holderlin și darurile aurorei »). Dar Antichitatea i-a dat acestui « poet vestitor » măsura și tonul orfic al unui cântec de cumplită disperare: plînsul viril al unui mare spirit situat între formele *pline* ale unei lumi care a murit și spațiul *vid* al unei contemporaneități care nu era capabilă încă să-și afle punctul de sprijin transcendent.

În *traducerea imaginară* a « poetului nebun », oracolul de la Delphi rostește solemn într-o limbă modernă sentința implacabilă a unui timp fără zei. Dar acest adevăr nu este al lui Pindar și al Eladei, ci al lui Holderlin și a unei Germanii, datate istoric, în care sufletul lui beat de infinit se simțea prizonier.

13

Poezia faptului de cultură — formă a epigonismului superior, care atestă întîlnirea incredibilă, miraculoasă a unui eu poetic cu o realitate culturală distanțată (în timp sau spațiu), ale cărei opere se alimentează de la izvoare culturale, dar mai ales hrănesc conștiința comunicării a două culturi, sentimentul peste vîrste istorice al anumitor valori și forme spirituale — se înscrie, așadar, între un prag al formalismului care-și elaborează substanța din decantarea limbajului specific în tipare prozodice tradiționale (Mallarmé: « Que tout poème composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du vers, n'en est pas un . . . ») și un alt prag al sentimentului inalterabil de a comunica, osmotic, cu « sufletul » unei alte culturi.

Între aceste două poziții extreme, marii epigoni francezi — pentru a ne măr-gini la exemple din aria unei singure poezii naționale — sînt, deopotrivă, sone-tiștii din secolul al XVI-lea care petrarchizează, Nerval dînd tircoale și lăsîndu-se,

pînă la urmă, tragic înhățat de « himerele » eline și de legendele germanice, parnasienii orbiți de o ipostază sculpturală a poeticului, Ségalen efectuînd un periplu spiritual prin civilizația Chinei milenare, Claudel investigînd formele artistice ale Extremului Orient sau Valéry integrînd « filozofia compoziției » a lui Poe spiritului cartezian : — în general, un tip de poezie care întreține visul ascetic al propriei sale purități, al imanenței sale.

14

De cele mai multe ori, epigonismul marchează punctul bîntuit de limpidități al unui ciclu care se încheie : *traducerea imaginară* este, de obicei, ultimul fruct al unui arbore spiritual. El răstoarnă paradoxala perspectivă propusă de Borgés (un Pierre Ménard rescriind, la distanță de secole, *Don Quijote* al lui Cervantes, cuvînt de cuvînt, și totuși *altfel*, datorită obligativității unei noi lecturi) : spiritul, încă, activ, al unor forme culturale consumate, care cristalizează în alți autori și alte opere, rămînînd — totuși — egal cu sine.

Vehiculînd cu ele o adevărată etică a scrisului, la un moment dat *traducerile imaginare* întîlnesc, fatal, șuvoiul necruțător al vieții, elanul cosmic spărgător de Idoli, care le răstoarnă, ca pe niște scoici naufragiate, le deschide cu vîrfurile tăioase ale unei așchii de piatră, pentru a vedea ce fel de inimă bate — dacă mai bate — între valvele lor nepieritoare de o rece, aproape inumană frumusețe.

15

Livrescul nu e cu nimic mai puțin demn de stimă decît *firescul*, pentru că imitația culturii are aceeași valoare ca și imitația naturii. Nu modelul imitat (o carte, un cutremur de pămînt, chipul unui om), ci cantitatea de *artificiu*, de elaborare, încorporat în actul mimetic determină valoarea unei opere. Căpiile — după natură, ca și după cultură — sînt simple reproduceri mecanice ale unor date; operele de artă exprimă însă materializarea unui *act* creator, sînt fructe ale unei creșteri organice.

Dacă, într-o poezie, apreciem simplitatea, *firescul*, candoarea, naivitatea expresiei, e bine să reținem că toate acestea nu sînt *date inițiale*, materiale brute ale unei sensibilități care se exhibează *tale quale* într-o scriitură; ele sînt *rezultate elaborate* ale unei sensibilități artistice care se decantează pînă la pragul unui limbaj primordial. Simplitatea franciscană a unui Francis Jammes nu e un punct de plecare natural, ci punctul de sosire al unui travaliu cu intenție artistică. Cînd Goethe — într-un vers celebru : *Ich singe wie der Vogel singt* — își proclamă ingenuitatea, el minte: valoarea artistică a versului rezidă, nu în adevărul lui, ci în ingenuitatea cu care rostește această minciună.

16.

Pentru un artist cu conștiința vie a culturii, miturile umanității reprezintă tot atîtea texte posibile, virtuale, care-i solicită o *traducere imaginară*. În puțința noastră de a le citi mereu altfel, de a le da interpretări diverse, se ascunde, practic, posibilitatea noastră de a le rescrie altfel. Imitatorii de rînd se mulțumesc să repovestească isprăvile zeilor din Olimp, ca pe niște fapte cu care n-au nici o legătură. Epigonii cu adevărat creatori ne oferă, în schimb, textul — rezervat pentru noi, cei de azi — al mitului lui Sisif, sau tîlcul modern al Turnului Babel, în *traducerile imaginare* ale unor Camus sau Emmanuel.

Marli scriitorii își etalează «sursele» de inspirație, nu numai din onestitate, ci și din mindrie: operele lor demonstrează că ei au sorbit adânc, uneori îngenunchind în fața Izvorului; dar, după ce s-au ridicat, murmurul lui nu mai persistă între ierburi și frunțe uscate, ci ne parvine, împrăștiat, de pe buzele lor. Epigonul care va izbuti să răpească silabele lui Faust din gura lui Goethe — așa cum acesta le-a furat de la tipograful Johann Spiesz, de la Marlowe sau Lessing — va fi asemenea lui. Pușkin, Lenau și Valéry au încercat.

17

Major sau minor, epigonismul vădește un perpetuu, inevitabil *narcisism al culturii*. În loc să-și îndrepte ochii spre devălmășia inepuizabilă a vieții, spre spectacolul grandios sau mărunț al naturii, pentru a degaja, prin «sublimarea», particularul, formele și simbolurile menite să-i hrănească dragostea de semnificații generale, — spiritul creator își contemplă, uneori, fascinat, asemenea personajului mitologic propriile sale imagini. Dar cine e Narcis? Și cine — chipul său din apă? Și care dintre ei s-a îndrăgostit de celălalt? Jocul răsfrîngerilor e atât de inextricabil, încît nu mai știm bine dacă opera model privește înainte sau îndărătul ei: căci ea își cheamă epigonii, în măsura în care își inventează predecesorii (cum spune același Borgés), primește și dă totodată, privește, se privește și e privită — simultan.

Instituind o distanță virtuală între sine și imaginea sa, opera model pune în mișcare o dialectică a reflexivității: în orice *traducere imaginară*, spiritul creator se vede pe sine însuși, și — văzîndu-se — se rostește în același timp. Formula demiurgică a lui Nicolaus de Cusa — *Non est aliud loqui tuum quam videre tuum* — echivalează, aici, *intuiția* (vederea interioară) cu *creația* (fapta exterioară), stabilind identitatea substanțială între conștiința de sine și afirmarea de sine.

LARRY RIVERS, Maeștri olandezi și hayane ►



Ideea de «RELUARE» În veacul nostru

Constatarea formulată în titlu există de multă vreme. Nici n-a fost greu să se surprindă că veacul nostru a reluat de atâtea ori opere literare mai vechi, pe care le-a prelucrat în registre inedite, adesea de nerecunoscut. Cele mai multe din aceste opere, uneori de sorginte milenară, țin de ceea ce numea Melancthon în *Retorica* sa *genus grande*. Se indică, prin aceasta, un grad superior de altitudine. Ele își îndreaptă obiectivul către figurile legendare și mitice ale Antichității, către figurile deasemenea legendare ale popoarelor moderne sau către anumite personalități istorice din ambele ere.

Să mergem cu precizarea și mai departe. Acest *genus grande* al operelor vechi care au solicitat atenția modernilor își găsește expresia îndeosebi în epopee și în tragedie, genuri care nu se mai cultivă astăzi. De la început, deci, trebuie să reținem acest decalaj. Există, de multe ori, o adevărată prăpastie între genul sau registrul operei vechi și acela ale reluării sale actuale.

Aci am identifica un prim punct distinctiv între revenirile tematice ale trecutului și cele ale veacului nostru. Mai-nainte o tragedie relua tot o tragedie mai veche, sau cel mult un episod de epopee, uneori de relatare epică medievală sau renașcentistă. În orice caz, atât modelul cât și reluarea sa aparțineau aceleiași «gen grandios». Se distingeau doar unele deosebiri de inflexiuni, dar, în fond, și un moment și celălalt trăiau deopotrivă sub același semn, al îmbinării poeziei cu retorica numelor mari și răsunătoare, precum și a faptelor deopotrivă de rezonante pe care le trezeau în amintire asemenea nume.

Epoca noastră a promovat, însă, mai mult decât oricare alta, domnia eroului anonim, lipsit de acea trenă care reclamă ceremonialul descoperirii. Ca atare, în legătură cu reluarea temelor însușite de figuri ilustre, fictive sau istorice, s-a vorbit adesea de o *demitizare* a acelor personalități, de o reducere a lor la rolul omului obișnuit, lipsit de orice nimb legendar.

Ni se pare, însă, că s-a făcut prea mult caz de această presupusă contribuție a ultimelor șase-șapte decenii. Demitizarea există de mii de ani, de când s-a inițiat *parodia* ca inversare ironică a tuturor genurilor eroice. Că în veacul nostru ar fi mai frecvent acest procedeu decât altădată, se poate, dar el nu constituie o contribuție originală. Pe de altă parte, demitizarea își împarte rolul și cu o operație opusă, aceea a «reabilitării». Ca să dăm numai un singur exemplu, odiosul Creon din *Antigona* lui Sofocle se vede complet umanizat în *Antigona*, lui Anouilh. De aci pînă la noi mitizări, chiar ale figurilor «negre» din istorie, nu mai este decât un pas, așa cum arată, bunăoară, acel *Caligula* al lui

Camus față de vechiul *Caligula* al lui Suetoniu. Dar și asemenea reabilitări s-au mai afirmat în decursul secolelor.

În ordinea reluărilor de opere din vechime contribuția fundamentală a veacului nostru nu se cuprinde în aceste răsturnări de valori — demitizări sau mitizări — fiindcă ele toate au mai avut loc și înainte. Originalitatea ultimelor vremuri se surprinde în felul *cum* s-au operat aceste răsturnări. Dar nu numai de ele este vorba. Autorul modern poate fi și de perfect acord cu cel vechi, a cărui operă a reluat-o. Discuția este, însă, *cum* a reluat-o în acord cu el.

Coloratura retorică a vechii poezii — fie ea clasică sau romantică — promovează pe primul plan al opere factorul moral explicit: este de *vină* sau *nu este de vină*, cu dezbateri, dileme sau pledoarii pro și contra. De această demonstrație directă în sensul apărării sau acuzării pe plan etic depindea, în mare parte, și valoarea estetică a unei creații. Retorica structurează deasemenea și vechea parodie. Ea răstoarnă ironic ideea mare despre vreun personaj ilustru sau presupus ilustru, întrebuițind însă tot mijloacele retoricii encomiastice, sub care se ascunde contrariul celor formulate. Este expresia dorită de organizările ierarhice ale unei lumi vechi, în care se trasa puternic distincția dintre caracterul excepțional al conducătorilor și cel obișnuit al condușilor. Pe atunci factorul moral explicit, precum și cel retoric prin care se valorifică primul, se adaptau obligatoriu la evocarea « oamenilor mari ». Numai ei interesează, în calitatea lor de « modele » diriguitorae; de la omul obișnuit lumea nu are ce învăța. Este, deci, calea prin care cei de sus dovedesc că își *merită* locul susținându-și, astfel, prestigiul. Pentru a te lăsa condus de cineva, în calitate de semizeu, erou monarh — fie el Hercule, Ahile, Ulise, Enea sau Prometeu — te interesează în primul rând, să verifici superioritatea sa morală desigur după variatele criterii ale diferitelor epoci. Or, tocmai această demonstrație — înăluntru căreia parodia însemna o cădere la probă — se vedea sublimată artistic, de vechile epopei, tragedii, legende și poeme cavalierești.

Reluările moderne ale creațiilor de-o atare factură — dincolo de orice demitizare sau reabilitare — nu mai pot intra în același registru. Îndeosebi de la Dostoevski și de la Baudelaire felul nostru de a reflecta asupra ființei umane se dovedește cu mult mai complex. Modelul modern nu mai este *omul mare*, ci *omul real*. Potrivit concepției noastre democratizate, pe noi nu ne mai interesează o natură umană pe care să o admirăm și căreia să ne supunem, ci una în care să ne regăsim și să ne recunoaștem. În cadrul unui progresiv democratism al modernității scade în aceeași proporție factorul moral explicit, întocmit în așa fel ca să convingă retoric, și crește în schimb indicele de exploatare psihologică precum și sensul ontologic, existențial al interpretării astfel rezultate. Figurile « mari » ale operelor vechi, reluate în veacul nostru, nu mai sînt pentru noi *admirabile* sau *detestabile* ca fenomene morale, ci *interesante* și *pasionante* ca fenomene umane. Aceasta nu înseamnă nici demitizare nici deprecieri. A demitiza înseamnă a scoate pe cineva de pe un tron nemeritat, Nouă, însă, ne-a ajuns complet indiferență noțiunea de *tron*. Fie că-l ocupă fie că nu acel cineva, nu aceasta ne interesează la el. Trăim în aria unor alte coordonate și ale unor alte orientări.

Am spus că reluările practicate în trecut, chiar dacă se supuneau unor anumite modificări, ele decurgeau pe linia aceluiași *genus grande* al modelelor lor, cu aceeași profilare explicit morală. *Medeea* lui Euripide este un caracter de la început excesiv. După cîteva sute de ani Seneca o reia, făcînd dintr-însa un caracter și mai intens excesiv care își dilată potențialul pasional pînă la delirul distrugerii. Peste milenii, în veacul nostru, intră în mîinile lui Anouilh care

părăsește cu totul acest traseu. Medeea nu mai este un caracter, adică o expresie explicit morală, ci o existență, un sens, un destin.

Recunoaștem aci noua cale pe care merg, îndeobște, reluările din veacul nostru. Ființele admirabile, detestabile sau numai uimitoare, adică acelea care solicită o largă deschidere a ochilor în cadrul ideii de spectacol, se văd convertite de aceste reluări moderne în cazuri interesante. Făcînd abstracție de orice strălucitoare emblemă morală, secondată retoric, ele reclamă o pătrundere intimă în structura acelor personaje, o analiză a lor, care încetează de-a fi *spectaculoasă*, dar care devine *captivantă*. Aci nu mai există acea evidență aproape plastică a unei fizionomii umane, de cele mai multe ori excepționale, reprodusă într-un integral cadru demonstrativ moral. Opera reluată intră în altă zonă a personajului, o zonă obscură de căutări lăuntrice, exprimată treptat în frînturi aluzive, scoase parcă trudnic dintr-un sediment gros de resurse umane revelatoare. Așadar, încă odată, vechea operă, să-i zicem clasică, este făcută să uimească; reluarea ei modernă capătă o altă lungime de undă; ea este făcută să captiveze.

Din *Orestia* eschileană, bunăoară, s-au născut două importante lucrări moderne de aceleași mari proporții. Prima, *Din jale se Intrupează Electra* (1931) a lui O'Neill, este o recreare în proză, extrapolată modern în America războiului de secesiune, care se substituie războiului troian. A doua, tetralogia *Atrizilor*, scrisă de Gerhart Hauptmann după 1940, în ultimii ani ai vieții, păstrează forma versului, precum și vechiul cîmp antic al acțiunii, cu personajele adiacente. S-ar părea să între aceste două creații exlsta un abis, prima fiind intenționat modernizată, a doua rămînînd intenționat clasicizantă. Aceste trăsături deosebite, care doar iau ochii, constituiesc în fond distincții cu totul exterioare. Adevărul este că amîndoi părăsesc calea antică și intră într-o zonă labirintică, întunecată, care lui Eschile i s-ar fi părut nu numai inutilă, dar și dăunătoare pentru ceea ce urmărea el să demonstreze. Ea nu este, însă, inutilă pentru cei doi dramaturgi moderni care se dirlează către un alt obiectiv: mai precis, aceștia vor să arate nu caractere gata formate, care procedează prin acte corespunzătoare, ci ființe ce se descoperă cu încetul în laturile lor obscure. La amîndoi se detectează ingerințele psihoanalizei, uneori cu implicații de incest potențial, între ascendenți și descendenți la O'Neill, între colaterali la Hauptmann. Pieseile lor nu cuprind trăsături grandioase, calitate obținută numai prin efecte de ecleraș stilistic proiectate asupra unui caracter, ci prezintă trăsături interesante, adică în curs de-a fi descoperite într-o regiune psihică embrionară, unde se pătrunde pe cale treptată, prin indicații sugestive și aluzive.

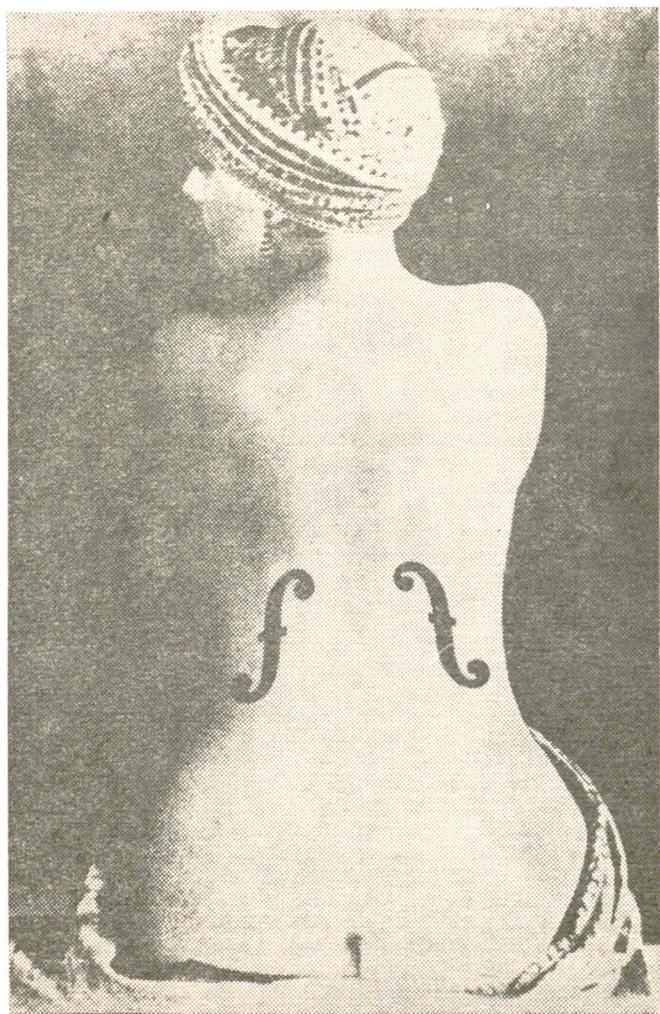
Nu este, deci, vorba de Inversare sau demitizare, ci de alt teren al creației, cu totul complementar celui vechi. Dar chiar și cînd unele raporturi apar inversate față de cele ale creației originare, nu acest fapt prezintă adevărata importanță. Așa este, bunăoară, cazul cu sirenele mitice. În *Odissea* homerică ele sînt ființe atrăgătoare, dar funeste, care, prin cîntecul lor, îi ademenesc pe corăbieri către teribilele vîltori, unde își vor găsi moartea. Sirenele apar mai tîrziu printre animalele ciudate ale *Fiziologurilor* și *Bestiariilor* medievale. Unul din aceste *Bestiarii* se datorește chiar lui Leonardo da Vinci. Iată cuvintele sale, luate din frînturile de ecouri pe care Antichitatea le-a transmis Evului Mediu: « Sirena cîntă atît de dulce încît îi adoarme pe corăbieri, și apoi se urcă pe nave și îi ucide pe corăbierii adormiți. » Se recunoaște, desigur, că aci a intervenit o evidentă modificare față de Antichitate. La Homer sirenele sînt numai ademeniri către moarte; la Leonardo ele devin executante directe. Totuși, și ideea originară și reluarea ei mai tîrzie aparțin aceleiași atitudinii față de obiect; în oricare din cazuri se recunoaște în sirenă o făptură încîntătoare dar malefică, purtătoare perfidă a morții.

lată, însă, un registru al Inversării, în lumea actuală. La scriitorii Italiani din veacul nostru, la Lampedusa în *Ligea*, la Bontempelli în *Sirena la Paragi* această vietate legendară, pripășită prin vreun colț retras de mare pînă în zilele noastre, cînd s-a uitat cu totul de ea, nu mai apare întru nimic investită cu vechea funcțiune nimicitoare, ci dimpotrivă. În primul eaz, fără nici o urmare funestă, sirena este aducătoarea celei mai miraculoase fericiri, dată de voluptățile aprinse ale iubirii. În al doilea caz, cu totul inofensivă și sperioasă, devine ea însăși victima omului, care, involuntar, o ucide. Este, deci, o fundamentală Inversare a sensului, nu numai față de Antichitate, ci și față de vremea cu un mileniu mai tîrzie a lui Leonardo. Și totuși, nu acest fapt prezintă cea mai mare însemnătate sub aspectul reluărilor. Nici Lampedusa, nici Bontempelli n-au urmărit o « reabilitare » a sirenei, fiindcă nu simțeau nevoia să o facă. În admirația și în năzuința lor nostalgică către Antichitatea mitică, sirena n-a fost niciodată pentru el o ființă malefică. Halucinații de vraja mitului, acești scriitorii au uitat tragedia corăbierilor antici, și au reținut, în mod firesc, numai grația acelei făpturi. Totul intră, deci, într-un regim explicabil.

De aceea, cu adevărat important este aci altceva, care, în diferite variante, se poate extinde și la alte exemple, chiar la cele pe care le-am folosit mai-nainte. În nici un caz nu poate fi vorba de demitizare, cînd inversarea amintită seamănă mai curînd a reabilitare. Mitul rămîne intact, doar că alta este atitudinea omului modern față de el. La Homer și mai tîrziu, la Leonardo, singurul simț prin care se percepea existența acestor ființe era auzul imaterial: fie într- n fel fie într-altul, corăbierii mureau mai-nainte de a stabili orice contact direct cu ele. Omul modern nu se mai mulțumește cu această atingere depărtată și impalpabilă a sensurilor mitice, așa cum nu se mai mulțumește nici cu simpla față spectacular morală a marilor personaje legendare sau istorice. El vrea să pătrundă, fie și numai cu închipuirea, în carnea istoriei și a mitului.

Faptul se integrează în aria mai vastă a unui anumit tip gnoseologic. Cunoașterea omenească privea mai-nainte *forma* lucrurilor. Pentru Aristotel materia era o simplă virtualitate amorfă, care nu căpăta existență decît prin formă. Aceasta se identificase mai-nainte, la Platon, cu însăși *ideea* nemuritoare, singurul principiu etern, care mai dăinuie din lucrurile pieritoare. Materia este un concept vag, ipotetic, mai puțin supus unei rigori de gîndire, și mai slab fundamentat filozofic. Această vedere își transmite dominația nu numai în Evul Mediu, ci și de-a lungul Renașterii și clasicismului. Pînă la marxism, abia iluminismul încearcă — însă în mod inadecvat — să fundamenteze o cunoaștere bazată pe principiul materiei. În epoca noastră celulară și nucleară interesează componența intimă a acestei materii mai mult decît orice. Faptul se vede extrapolat și pe planul relațiilor spirituale. Există o formă a spiritului, și o materie a spiritului — o componență celulară a sa — care se poate aplica la concepția artei, a literaturii, a istoriei și a tuturor celorlalte expresii umaniste.

Operele clasice, reprezentînd marile figuri legendare sau istorice, considerau *forma* spiritului lor, apreciabilă într-un caracter explicit moral, amplificat și rotunjit ca efect desăvîrșit al privirii, adică al spectacolului. Reluările moderne urmăresc altceva, anume carnea spiritului, disociată pînă la « minimele » și nucleeele sale intime. Așa apar acum și sirenele și toate celelalte închipuiri ale trecutului, învăluite în negura impalpabilă a legendei. Este analiza inedită a *hieros-ului*, care persistă captiv în conștiințe. Pe această cale, vechiul mit, numai *semnificativ*, devine acum și *captivant*. Scriitorii moderni, care au reluat unele lucrări clasice, n-au distrus acest mit, ci, dimpotrivă, l-au reîmprospătat. Obiectivul îndreptat asupra sa s-a mutat din domeniul astăzi obosit al *forme*i, transplatat fiind în zona *materiei* sale vii, de unde el se generează continuu.



MAN RAY, Le Violon d'Ingres, 1924

Artă, natură, metaartă

Nimeni nu a putut demonstra vreodată că arta e numai cunoaștere; nimeni nu a putut demonstra vreodată că arta nu e cunoaștere, fie măcar prin modalitate artistică.

Dar cunoaștere înseamnă cunoscător și cunoscut. Ce cunoaștem prin artă? Luăm cunoștință mai întâi de artă. Totodată cunoaștem și restul lumii: pentru unii peisaj, natură cu « n » mic, pentru alții istorie sau societate, pentru alții sentimente, pentru alții idei, pentru alții legi generale ale lumii etc., etc. Să numim toate acestea, și altele care ar mai putea figura în « restul lumii » din afara artei: *natură*. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al artei și al cunoașterii artistice, lumea se împarte în *artă* și *natură*, natura nefiind altceva decât *non-artă* transformată în artă; aceasta pare a fi definiția cea mai cuprinzătoare și totodată limitativă a naturii din punctul de vedere al unei cunoașteri artistice, al unei arte, al unei opere de artă. Observăm imediat că *artă* și *natură* (nonarta) se constituie în unitate contradictorie. Această înțelegere a fenomenului transformă arta în subiect cunoscător, iar natura în obiect cunoscutibil.

O operă de artă poate deveni natură. Inspirându-se dintr-un tablou, un muzician îl tratează ca natură. Pentru muzică, arta plastică poate fi natură; pentru pictor — muzica este natură, ca model, ca non-tablou al său.

Un aforism spune: geniul se inspiră din natură, talentul se inspiră din artă; este interesant că afirmația a fost susținută de un muzician (Arnold Schönberg). Muzica este o artă care mistuie total natura, așa încît de multe ori natura este contestată de muzicieni, sau redusă la ceea ce azi s-ar numi o producătoare de naturalisme (imitații). În realitate, toate artele digeră egal de bine natura; literatura sau pictura — nu mai puțin decît muzica. Însă ele dispun ușor la confuzii, căci muzica în afară de conținut și formă nu mai are nimic altceva, pe cînd celelalte arte par a avea formă, conținut și . . . ceva natură în stare brută; pe aceasta din urmă, mulți oameni sînt ispiți să o confunde cu conținutul artei; în realitate, arta mare macerează total natura; ca și în cazul diamantului, combustia e totală; o operă de geniu transfigurează natura pînă la recunoașterea obligatorie a esenței. Prin această perspectivă, nu este important dacă arta este figurativă sau nonfigurativă; reproducerea unei păduri poate fi opacă la natură, un desen abstract ne poate sugera însă infinitul mic al unei frunze. Artă nonfigurativă a ajutat la eliminarea confuziei dintre conținut și subiect, (temă, scenariu, libret) ceea ce artiștii au evitat dintotdeauna, a favorizat însă o altă eroare: ideea că arta n-ar avea conținut, — iar artiștii au știut dintotdeauna contrariul.





O disjungere a artei de obiectul ei este practic imposibilă, tocmai fiindcă în măsura în care opera este autentică — obiectul se subtilizează, el nu mai există ca atare; în arta neautentică, natura plutește ca o epavă — de aci și impresia de neautenticitate.

Dar, deși știm că încercarea este sortită eșecului (arta piere prin repovestire și analiză, dacă nu cumva acestea creează un nou obiect de artă) încercarea de a scruta divina înmănunchiere își are rostul ei și face, în anumite condiții, parte din contemplarea artistică.

O permanentă meditare asupra temei artă-natură, ne poate ajuta să înțelegem mai bine atât arta cât și lumea. Granțele dintre artă și lume există, dar ele nu pot fi găsite; cu cât cercetarea continuă, cu atât situația devine mai confuză.

Aci, se însinuează noțiunile de intuiție, nalvitate, prospețime, artificio. Toate converg în a defini mai bine arta, procesul de cunoaștere (prin artă), creativitatea.

Deosebirea dintre geniu și talent nu este cantitativă, ci esențială. Talentul nu e doar îndemnare; noțiunea de genialitate a fost deformată de timpurile moderne, primind accepțiunea de excepțional, anormal.

Or « du génie » este proprietatea tuturor oamenilor de a descoperi lumea, creînd-o astfel; este capacitatea de a fi uimit în contemplație. Ca însușire, ea se găsește în doza cea mai mare la copii în vîrsta lor mai fragedă; scrierile de genialitate ale oamenilor maturi nu sînt altceva decît reîntoarcerea ca prin vis la starea de uimire a copilăriei (ingenuitate, genuin, genial sînt noțiuni apropiate). Oamenii de geniu sînt cei ce au rămas copii în continuare. Intuițiile științifice ale descoperitorilor și inventatorilor (așa considera și Einstein) sînt mari semne de exclamație puse asupra obiectului în cercetare.

Geniul este facultatea copilului de a crea lumea, prin descoperirea ei; geniul este cosmogonie adică contact cu lumea prin creație. Dimpotrivă, talentul este vetust. Fiindcă geniul are contact cu lumea, iar talentul cu arta, în care viața este pe cale de stingere, în care artificio (butaforia) plutește ca o epavă asupra artei. Mai sus arătam că și natura plutește ca o epavă în arta neautentică.

Talent și geniu — esențe total diferite.

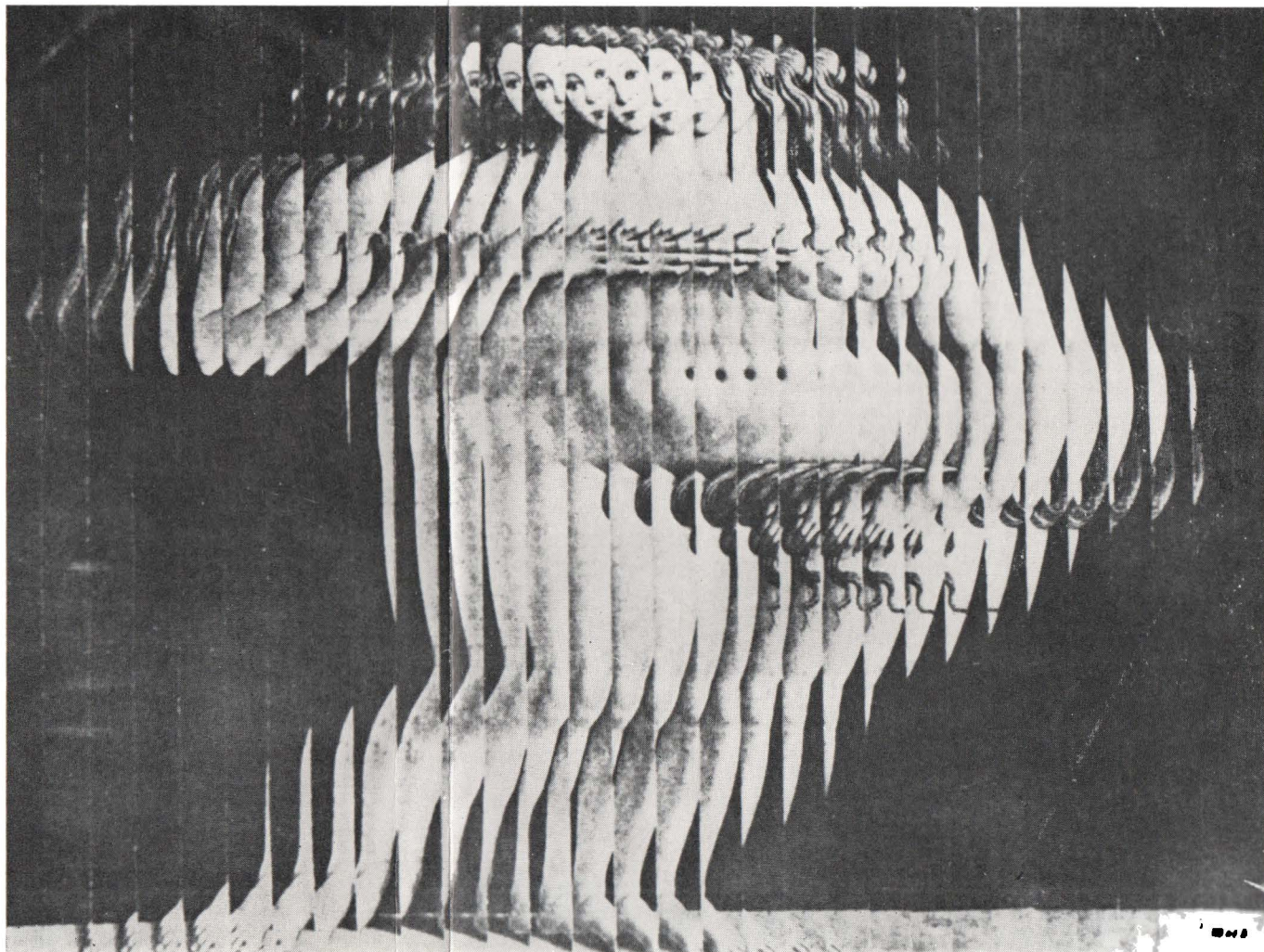
Contemplare și creativitate, dimpotrivă — unul și același lucru: nu creăm decît lumea pe care o descoperim. (Ca bune exemple de deosebire între geniu și talent: Eminescu și Alecsandri; Mussorgski și Repin. Scînteii de geniu găsim și la Alecsandri și la Repin — mult mai rare însă, parcă întîmplătoare).

Se va spune că ne jucăm cu cuvintele. Dar nu e deloc așa: nu vom confunda niciodată naivitatea cu curentul nalvist, geniul copiilor cu arta copiilor, contemplația cu visările lipsite de vlagă. Dăm un înțeles generic, fundamental, noțiunilor examinate mai sus. Nalviștii sînt uneori copii, dar de multe ori o fac pe copii. Copiii sînt geniali, dar geniul lor este inconștient, nu în sensul că ei n-ar avea conștiința geniului propriu, ci în acela în care orice manifestare de geniu creator artistic presupune o scînteie de luciditate, tocmai aceea care încropește și obiectivează creația. Rareori creația artistică a copiilor este genială; acei copii nu mai sînt « wunderkinzi » ci Rimbaud, Mozart, sau Ev. Galois, adică mari înțelepți.

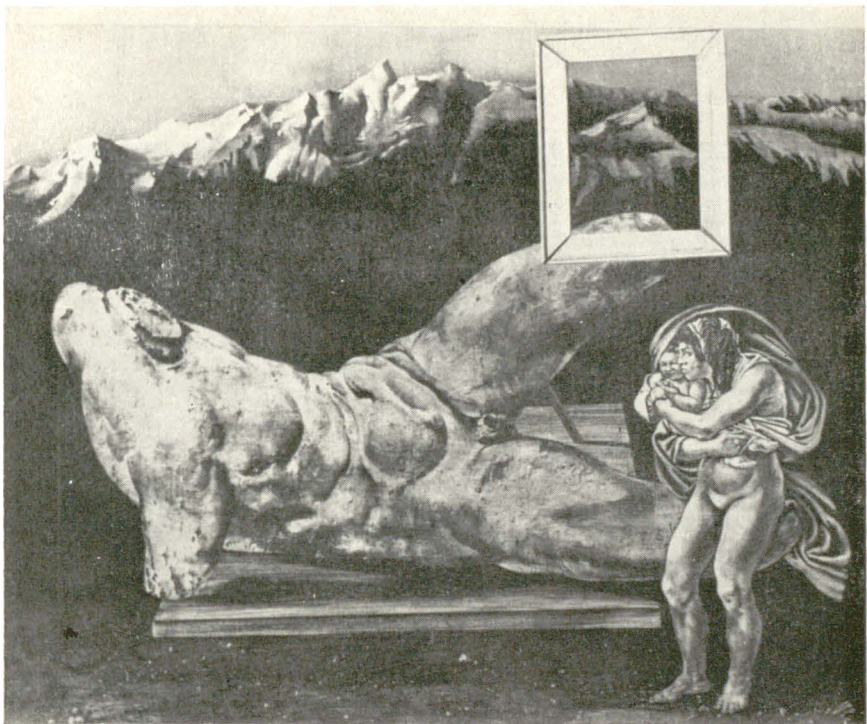
Creativitatea este deci contactul nostru cu lumea pe calea artei, științei, sau poate și pe alte căi. Este o parte a metabolismului speței umane în contact cu natura, adică în procesul cunoașterii obiectului. În acest proces, deseori natura devine, datorită omului, creație; deseori obiectele create se transformă la rîndul lor, în natură, ridicîndu-se chiar împotriva creatorului lor.

◀◀ GIORGIO de CHIRICO :
« Muta », după Rafael

JIŘÍ KOLAR: « Venera », după Botticelli. Decor de teatru



◀ MARCEL DUCHAMP:
« H. L. O. O. Q », după Leonardo



HANS ERNI, «Culmea lui Pilat», după Michelangelo



PAOLO BARATELLA: Moartea lui Marat





Creațiile artistice, ca obiecte materiale, — tablouri, construcții de arhitectură, partituri, discuri, constituie ceea ce s-ar putea numi muzeul omenirii. Acest muzeu este cînd natură moartă, cînd creație vie. El reprezintă o imensă forță potențială, care intră uneori în stare cinetică. Un exemplu celebru : scrumul Antichității aînviat de oxigenul Renașterii. Oamenii se entuziasmează din cînd în cînd de ceea ce găsesc în muzeu. Atunci cînd contactul lor cu muzeul este în realitate o urmă a contactului cu Natura (nonarta), geniul sporește avuția spirituală a omenirii. Alteori, legătura cu muzeul este doar o manifestare a talentului, adică numai contact cu arta ca artă ; atunci vitalitatea acestor « d'après » este mult scăzută ; multe ori refuglul în muzeu exprimă tocmai neputința de a privi orbitoarea iră.

Se naște întrebarea : este posibil a ridica arta la nivelul Naturii ca sursă de inspirație ? Te poți inspira din artă luînd-o ca natură ? Poți cu alte cuvinte a te inspira din artă, ocolind artificul, butaforia ? (Talentele se descoperă pe băncile școlii ; nevăzînd lumea în opera de artă, ele au ochii larg deschiși asupra artificului ; în timp ce Cézanne a biiguit o viață întreagă căutînd să picteze un măr, talentul ordinar îi imită foarte ușor un Cézanne, care în esență rămîne însă nimitabil).

A face artă după natură este forma naturală, nativă, a artel ; de multe ori, talentul, crezînd că face artă după natură, face artă după artă ; luînd o temă populară, muzicianul mediocru mai degrabă copiază pe Mussorgski sau pe Bartók, decît e în stare să ajungă la esența temei abordate.

A face artă după artă este o formă mai puțin naturală și nativă, foarte dificilă. Mediocrul, cum spuneam, susține că se adresează naturii, în fond pastîșează arta ; geniul poate da impresia că se adresează artel, în realitate abordează natura. Acesta este poate cazul Renașterii (ca fenomen total, căci în practică a avut și ea multă pictură livrescă).

Manierism, parodie, parafrază, ilustrație — forme de a face artă după artă. Nu trebuie să ne luăm însă după cuvinte. Ceea ce se dă drept stil e uneori manieră ; alteori, « à la manière de » e în realitate o înaltă manifestare a stilului. Parodia poate fi la nivelul revistelor umoristice de mahala dar și la nivelul lui Stravinski. Una e « ilustrarea » Bibliei de Rembrandt, alta este ilustrația oii din abecedarul curent.

Scritorul mare e om de cultură, dar nu e neapărat livresc. Una este romanul « de idei » comun, filosofant sau științifico-fantastic, alta e un roman de Thomas Mann. Este foarte imbucurător că în anii din urmă, o dată cu dezvoltarea unui intelectualism livresc, cu paradă de citate și limbaj pretențios, pe de altă parte s-a afirmat tot mai mult o prețuire a intelectualității imanente ; Al. Paleologu a subliniat intelectualitatea înaltă a nelivresților M. Sadoveanu și G. Bacovia. Ideea se manifestă mai mult în contact cu lumea și mai greu în contact cu ideea.

Însă după aceste elogii aduse naturii ca sursă a cunoașterii să încercăm a privi arta ca natură, în calitate de sursă de inspirație.

Vom numi *metaartă* arta al cărei obiect este arta luată ca natură.

Este posibil acest fenomen ? Metamatematica este o matematică ce formalizează tot restul matematicii. Metamuzica este muzică sau muzicologie ? Muzicologia nu este metaartă, fiindcă ea nu este artă mai înainte.

Dar este oare posibilă o metaartă ? La această întrebare se oprește eseul nostru.

Logica, o disciplină care din capul locului se pretinde fundamentală, a întîmpinat mari dificultăți în a concepe o metalogică ; Wittgenstein s-a chinut ani de zile cu această problemă. « Die Logik muss für sich selber sorgen ». (Logica tre-

buie să se îngrijească de sine însăși », « să se scruteze pe sine însăși » — iată un aforism întâlnit de mai multe ori în însemnările lui ; pentru a ajunge la temelie, cunoașterea, ochiul spre lume, încearcă să se scruteze cu coada ochiului.

Ca de multe ori în istoria sa, scrutându-se, spiritul dă de natură ; Wittgenstein se opri asupra limbii naturale, acest mare zăcămint atât de complicat. Pentru a se delimita, conștiința se retrage mereu din obiect lăsându-l pe seama naturii. Pentru omul primitiv copacul, pasărea, erau și ele subiect ; apoi, propriul său corp deveni natură ; treptat spiritul se retrase și din psihologie ; toate aceste retrageri nu au făcut deloc să dispară ideea de subiect. Lărgirea domeniului naturii cognoscibile a mărit tenebrele. Ideea de esență este ca o nucă incasabilă care nu a fost eludată niciodată, și nu va fi ; oricâte ori omul o scrutează cu întreaga lui forță de pătrundere, în momentul când o captează ca obiect în focarul atenției sale, deraiază pentru a se trezi pe o pistă a naturii ; dar totodată, omul nu poate renunța vreodată la căutarea absolutului.

Ideea de metaartă — presupune și ea naivitate artistică în scrutarea artei ca natură. Luînd arta ca model pentru artă, talentul nu poate decît să copieze ceea ce vede, transportînd astfel în produsul său litera moartă a textului ce-l are în față ; cu alte cuvinte, inspirîndu-se din artă, talentul nu reușește s-o ridice la rangul de natură. Ridicarea modelului la rang de natură, presupune o mare uimire în fața lui, contemplarea lui în afara mentalității autorului operei-model, sau dincolo de ceea ce credea autorul că este opera sa ; orice creație se eliberează de autorul ei — aceasta este viața ei — iar ca model natural, opera nu poate fi surprinsă decît în viața ei. Neoclasicismul a fost criticat pentru că este doar o manifestare minoră de talent ; el nu ridică conștiința modelului la nivel de natură, el rămîne livresc și cochet.

Marii contemplatori ai operelor trecutului au fost de cele mai multe ori chiar marii artiști. Ceea ce a inspirat și a respins pe Beethoven în Mozart este o manifestare de metaartă care a delimitat însuși obiectul artistic beethovenian.

Orice operă de artă are în ea o anumită doză de metaartă ; ea poate tinde într-o direcție spre zero, dar în unele opere poate tinde spre 1, adică spre absorbirea întregii opere, spre cufundarea acesteia în metaartă. Fiindcă, opera de artă, creîndu-se, se ia pe sine ca model (« sfînt trup și hrană sieși ») și la o mare incandescentă autorefectarea capătă forța naturii.

Iată cîte teme stau spre meditație — stringente, pentru a nu-și găsi poate soluție niciodată.

Cartea ca simbol al vieții

*You que me imaginaba el paraíso bajo la
forma de una biblioteca*

(J. L. Borges)

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres . . . Mi-a plăcut întotdeauna (nu fără o umbră de masochism) să citesc acest celebru vers al lui Mallarmé într-un sens problematic, ce n-ar fi, poate, justificat — riguros vorbind — de context sau de intenția poetului: anume ca mărturisirea apariției unei alternative și, în consecință, a eșecului unei echivalențe compensatorii.

Carnea și cărțile, viața și cultura ! Oare există între ele un *sau-sau* în virtutea căruia opțiunea pentru una ar atrage în mod necesar ratarea în domeniul celeilalte? Exemple *pro* și *contra* se pot acumula în jurul acestei întrebări.

Suflet întârziat în veacul său barbar, Boethius găsea că suferințele sale sînt răscumpărate de Consolarea Filosofiei. « Încîlcitul ștregar » Rimbaud nu ezita să respingă Frumosul, în momentul în care îl descoperea neîndestulător, (*Un soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère — Et je l'ai injuriée.*), pentru a-și construi o viață bună — rea, dar a sa.

O perspectivă mai optimistă îndreptățește poezia abstractă din cuvintele unui Worringer: « Valoarea unei opere de artă, ceea ce numim noi frumusețea sa, constă — în general vorbind — în valorile sale de fericire ». Dar, imediat, se naște îndoiala: nu cumva acest fel de fericire închide calea altuia, sau, mai rău, ne este dat « *faute de mieux* », așa cum pare să ne spună versul lui Seferis:

Mai bună-i o picătură de sînge decît o cupă de cerneală,

Se pare că vremuri mai fericite nu înlîneau decît continuitatea, acolo unde nouă ne apare o sfîșiere profundă. Bonaventura, doctor ecclesiae, din secolul al XIII-lea, găsea că în bogăția vitală a Universului și în paginile Scripturii circulă o aceeași esență — amîndouă sînt cărți, compuse de geniul aceluiași Creator: « crea-tura mundi est quasi quidam liber in quo legitur Trinitas » (Breviloquium). Decupajul lumii » pe care îl opera conștiința Renașterii era atît de aproape de imaginea scrii-turii, încît Michel Foucault, cercetînd « epistema » acestei epoci, nu ezită să o numească « la prose du monde » (*Les mots et les choses*, II).

Un dublu proces de apropiere și de adecvare reciprocă se dezvoltă în privirea contemporană, în aceste exemple. Pentru acele timpuri, lumea era mai simplă, și lectura mai complicată. Acolo unde noi vedem formele prolixă ale vieții, cei de atunci deslușeau emblemele-lucruri purtându-și în ele sensul imanent. Pe de altă parte hieroglifele abstracte ale rațiunii — aceasta sînt pentru noi plămădirile culturii — își găseau altădată rațiunea într-un temei organic și existențial concret. Infirmand prejudecata intelectualului modern, omul vechimii nu este — cel puțin într-o latură a sa — deloc inocent: într-un filigran complicat se întrec în acele vremuri, livrescul vieții și prospețimea culturii.

Istoria receptării unui vers de Góngora, ne va lămuri mai bine asupra acestui mecanicism sufletesc:

Hurta un laurel su tronco al sol ardiente (Poliferno, v. 178) scrie poetul, iar un comentator din vremea sa (Cuesta) indică fără șovăială « locul » mitic al acestei imagini vizuale: nimfa Daphne (dafinul) care se ferește de mîngîierile lui Phoebus-Apollo (soarele). Cu alte cuvinte pe retina lectorului nu vibra numai arborele a căruia coroană își proiectează umbra pe trunchi, ci și — ca un schelet și o armătură a acestora — scena mitologico-livrescă (legenda greacă reluată de Ovidiu în *Meta-morfoze*); după cum lectura fabulei respective va fi avut pe atunci savoarea răcorii vegetale într-o amiază caniculară.

Dar tot din epoca Renașterii crepusculare pornesc și cele mai depărtate rădăcini ale rupturii dintre carte și viață, această dureroasă obsesie a vremii noastre. Chiar și în poezia lui Gongora — citat ca exemplu de continuitate substanțială între cei doi termeni — transpare nevoia unei « continue fugi de realitate », după expresia lui Dámaso Alonso. Complicatele conexiuni ale unei sintaxe aproape ilizibile, apropiate de arta algebrică a arabescului, apelul constant la mit văzut ca o reducere odihnită a prolixului eveniment prezent și concret, toate acestea par să asculte de acel *instinct de abstracție*, menit a face din artă spectacolul necesității și a exercita astfel o acțiune liniștitoare asupra anumitor temperamente — și nu doar asupra primitivilor, cum crede Worringer — pe care varietatea pro-teică (și haotică) a lumii le înspălmîntă.

Mai evident însă, mai explicit, raportul dintre livresc și vital, în momentul apariției alternativei, se dezvoltă în *Don Quijote*. Carte înalt simptomatică, capodopera lui Cervantes este semnul unei crize de valori a cărei reflecție în plan epistemologic este rezumată de Foucault astfel: « . . . les signes (lisibles) ne sont plus à la ressemblance des choses (visibles) . . . » (*Les mots et les choses*, III). Morala și intenția cea mai evidentă a romancierului ar fi chiar aceea de a condamna confuzia dintre ficțiune și realitate, de a afirma primatul bunului simț empiric împotriva nălucilor demente ale lecturii. Nu ne interesează acum dacă lucrurile stau chiar așa, nici cum nuanțează Cervantes această problemă; am făcut-o pe larg, cu atenția cuvenită, în altă parte (*Don Quijote ca formă deschisă*). Aș vrea să mă opresc doar asupra unor cazuri reprezentative pentru modul în care autorul depășește discontinuitatea dintre universul cărților și acela al realității empirice.

Procedeele, de o surprinzătoare modernitate, constă în a transforma livrescul în substanță a unei existențe. Nu atât cu *Don Quijote* avem de-a face: la el livrescul este mai ales un suport al acțiunii și o instanță psihologică de raportare, cînd mimetică, cînd polemică, (am echivalat-o cu figura Tatălui ce constituie conținutul fundamental al Supra-eului freudian). Este vorba de *Cavalerul* romanelor pe care le-a citit Alonso Quijano, precum și de *narator*, văzut ca o funcție implicită a tex-

tului cervantin. Caracterul livresc al acestora apare la un mod mult mai propriu, fără ca prin aceasta forța lor epică să scadă.

Ființa Cavalerului, în planul epic actual, este compusă în întregime din fapte de discurs: aluzii, referințe, trimiteri — nu arareori, într-o lectură « naivă » — absconse și fascinante. În cartea lui Cervantes el descinde din alte cărți, aducând cu sine ceva din încărcătura de sensuri a spațiului poetic original. Dar nu numai atât. Căci în mecanismul epic al romanului, acaparat dictatorial de Cavalerul Tristei Figuri, el deține rangul de « cauză primă », germen dinamic ce pune în mișcare, tutează și determină aproape în permanență evoluția personajului principal. Semnificația sa rezultă desigur din absență (un Amadis de Gaula, aievea, l-ar fi făcut inutil pe Don Quijote), dar în golarile acțiunii reale, această absență proiectează asupra cuvintelor umbra misterioasă a staturii sale uriașe, aparținând altui tărîm.

Naratorul este și el un *personaj-discurs*, o absență epică semnificantă, a cărei substanță o formează tot fapte de limbaj, încă și mai inefabile: pronume, forme de persoana întâi ale verbelor, ș.a.m.d. Mai trebuie notat că — spre deosebire de Cavaler — naratorul este livresc la puterea a doua: această funcție epică suferă, în apele romanului, o răsfrîngere al cărei semn e convenția manuscrisului găsit. Acțiunea întreruptă în capitolul al nouălea din partea întâi, este regăsită în paginile unei cronică arabe scrise de « istoricul » Cide Hamete Benengeli. Dar « funcția Cervantes » nu dispăre ci se împletește cu « funcția Benengeli ». În general, autorul își dă povestirea drept citat indirect, uneori însă, prin incidente ca « dice Cide Hamete » sugerează citatul propriu-zis, alteori adaugă comentarii și note marginale. În partea a doua a romanului, în planul purei relatări, apare și un embrion de epică, prin ciocnirea dintre funcția naratorului (Cervantes + Cide Hamete) și un anti-narator (autorul unei apocrife continuări a aventurilor donquijotești, ce se ascundea sub pseudonimul de Avellaneda). Așadar este vorba de o structură de « palimpsest », apărută cu mai bine de trei secole înaintea lui Lawrence Durrell.

Fragmentată și prismatică, funcția naratorului nu este, de aceea, mai puțin activă; cu alte cuvinte această absență nu este și o inexistență. Ea trăiește epic printr-o anume *interpretare* a evenimentelor¹, care pînă, în final, va triumfa asupra celorlalte interpretări posibile. Revenirea lui don Quijote la bunul simț, reprezintă un simptom anticipativ al condiției ficțiunii moderne, absorbite neîncetat de scriitură, dar în același timp *figurează epic* un act de voință, deci de existență, al naratorului-personaj.

Cervantes reușește, deci, în egală măsură în care evidențiază ruptura între cultură și viață, să-i dea și o soluție. Rezolvare pur literară, cu toate acestea, dar satisfăcătoare pentru o epocă în care criza apăsătoare, deocamdată, într-o lumină mai ales comică.

O privire istorică, oricît de grăbită, ne arată că această problemă capătă un accent sufletească deosebit abia în epoca noastră. Și pe măsura acestui accent, se vor radicaliza și soluțiile pe care le vor căuta (găsindu-le sau nu) contemporanii noștri.

Dilema este așadar semnul crizei. Și nu întîmplător, de un veac încoace, printre cei ce și-au făcut o profesiune din cultură se aud amare exclamații de scepticism sau

¹ În *Don Quijote*, după părerea noastră, trecerea de la *fabulă* la *subiect* (în termenii formalizatorilor ruși) se caracterizează prin trifurcarea firului intrigii. În trei perspective. În funcție de interpretarea dată întîmplărilor de către fiecare din protagoniștii acestor perspective, sensul lor va diferi sensibil. Astfel, în timp ce *Don Quijote* trăiește o desfășurare de evenimente *fabuloase* (univoc supranaturale), Sancho se situează în plan *fantastic* (sens deschis atît către o explicație « naturală » cît și spre una supranaturală), iar naratorul vine cu o interpretare univoc-*realistă*.

strigăte anti-intelectualiste, acestea din urmă reluate și exploatate abil de felurite forme de obscurantism politic.

Tot vremii noastre îi datorăm însă și abundente exemple de fanatism invers. « L'art pour l'art »¹ este un concept relativ modern, și persistența lui de-a lungul secolului atestă nu numai capacitatea culturii de a umple o viață individuală, ci și — în cadrul unui anume tip de experiență personală — un « imperialism » cultural, tinzând să se substituie întregului domeniu al Vieții. « Lumea există ca să ajungă într-o carte » scria Mallarmé, iar cronica existenței acestui poet e cronica tentativei mereu reluate (și numai parțial reușite) a realizării Cărții. Pentru reprezentanții autentici ai « artel pentru artă », și în special pentru Mallarmé, aceasta deține locul « proiectului vital » în sens orteguian, al unei morale de un rigorism puritan, al unei religii cu accente de ardoare ascetică: treptele pe care poetul le urcă în limpezirea și înfăptuirea proiectului Cărții, notele ce compun la el conceptul Poeziei, își află precise echivalente în stadiile diverselor tehnici și « exerciții spirituale ». Am ținut să subliniez aceasta deoarece izolarea omului, conduita sa distantă și discretă, au generat nu puține neînțelegeri, amatorilor de clasificări grăbite; acestea le-au putut părea estetism² și orgoliu aristocratic, când ele sînt de fapt semne ale unei mari umilințe.

Legat prin atîtea fire de tradiția romanticismului, Mallarmé înțelege totodată și a se opună hotărît, pe alte laturi. Poezia privită ca obiect al unui act spiritual, poezia ca « abolire a hazardului » (M. Raymond) și ca instaurare a discursului în domeniul necesității, presupune în primul rînd, ca premisă și etapă fundamentală, lichidarea « lirismului » de tip romantic, adică a superbiei egotiste. Poetul a ținut să proclame în repetate rînduri dispariția sa ca eu, impersonalitatea « vocii » poetice. Cultul său pentru fragment și discontinuitate, ideea caracterului ludic și a inutilității artei (acestea din urmă trebuie înțelese hotărît ironic) sînt tot atîtea reacții împotriva încrederii naive a romanticilor, în poezie, și prin aceasta, împotriva hipertrofierii eului, a proiectării sale la scară cosmică. Pe calea sa, Mallarmé ajunge la un adevăr prezent de milenii în înțelepciunea popoarelor: anume că orice înălțare spirituală începe cu sacrificiul persoanei. Moartea și renașterea întru Carte, iată punctul de început al ascezei mallarméene, ce își găsește o paralelă perfectă în actul inițial al vieții monastice, simbolizat prin adoptarea unui nume nou.

Ceea ce Hugo Friedrich — cu un termen nu prea fericit, preluat de la Ortega y Gasset — numește « dezumanizare »³ nu este decît adîncirea acestui proces. Renunțării la persoana particulară îi urmează excluderea umanității canonice; nu dintr-însa porcede și nu ei i se adresează Cartea absolută și impersonală. Lirismul eului avea ca centru de iradiație « sufletul » pe care romanticii îl cultivau atît de mult. Acestuia, Mallarmé îi va opune entitatea « spiritului » — într-un înțeles diferit de acela cu care ne-a obișnuit filosofia idealistă — abordată cu mijloace pe care arta le va revendica geometriei, încît Poezia va deveni într-un fel — o Știință spirituală. Modelul uman pe care aceasta îl presupune ca autor și ca destinatar are, la bază, așadar, o distincție echivalentă celei operate de Grigorie Palamas și hesichasți — între *pneuma* și *psyche*; este vorba de un *om pneumatic* și nu de unul psihic. În sensul acesta trebuie — cred — citată o afirmație ca: *du reste je ne veux rien d'humain*.

¹ Privită cu seriozitate, dincolo de pasiuni străine, în fond — obiectului cercetării, acestei doctrine i se pot găsi nu numai o îndreptățire sociologică, ci și importante laturi progresiste. A făcut-o, din ambele puncte de vedere, esteticianul Ernst Fischer, în cartea sa *Necesitatea artei*.

² Dacă ne gîndim o clipă la personalitatea frivolă (pe cit de scînteietoare) a unui Oscar Wilde, vom avea măsura distanței cel-separă pe Mallarmé de tipul uman al estelului: este distanța de la un *mod* la un *stil* de viață.

³ Vezi H. FRIEDRICH, *Structura liricii moderne*, ELU, Buc. 1969, p. 113 și urm.

Spiritualitatea astfel înțeleasă coboară și în atribute și facultăți mai concrete, pe care cu sfințenie necesară, le-am numi « senzoriale », în lipsa cuvântului potrivit. Mallarmé vorbește undeva despre un *regard absolu*. Să vedem ce fel de obiecte percepe această privire: « aspectele elementare ale formei noastre » și scriitura dansului sugerind « ceva pe care un text nu l-ar putea reda decât în mod greoi » (Ballets), « unghiile pure » ale Spaimei (*Ses purs ongles*), harpa formată de « zborul de seară » al îngerului, pe care se plimbă « delicata falangă » a sfinței (Sainte) sau celebra floare « muzicală . . . cea absentă din toate buchetele ». Iată și un « auz absolut » pentru care cîntă o « muziciană a tăcerii » (Sainte) sau pe care-l reclamă « viitorul vers »:

*Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux*

(EVANTAIL DE M^{me} MALLARMÉ)

E limpede că avem de-a face cu un simț al realităților suprasensibile, subtile, aceleași pe care yoginii le percepeau prin « amplificarea senzației de corp » (M. Eliade, *Yoga*)

Experiența lui Mallarmé este una strict individuală și închide un drum. Transcendența sa, deși cuprinde etape numite Valéry, Guillén, George, Barbu, aparține doar istoriei literare. Într-o perspectivă mai înaltă, din ea se desprinde tristețea cărnii după ce cărțile au fost citite, tristețe ce ne învață că *nu* aceasta e calea de a le aduce mai aproape.

Importantele, chiar uimitoarele achiziții spirituale ale poetului, reprezintă punctul cel mai avansat la care poate ajunge un om, singur, ce și-a transformat biblioteca în laborator, adesea copleșit de oboseală, ca un ascet dotat cu ardoare, dar lipsit de entuziasm. Mallarmé lasă impresia de a-și fi epuizat energia în negație și de a nu mai fi găsit-o pe cea necesară pentru a trage respectivele concluzii afirmative. Nu și-a dat seama — de pildă — că abolirea persoanei nu se poate face pe seama unui spirit individual ci numai pe seama unui colectiv, singurul suport adecvat al umilinței eului. Abolirea hazardului ¹ nu este urmată de afirmarea altei ordini, decât cea a limbajului. Or necesitatea acestuia e una de natură pur combinatorie, ne-scuită, deci, de hazarduri. Aceasta e rădăcina eșecului mărturisit în formula *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Vinînd absolutul cu pasiunea unui Juan de la Cruz, dar *via negationis*, Mallarmé l-a vrut atît de pur, încît l-a echivalat cu neantul. De o consecvență inumană în nihilismul său, el n-a putut să profere nici chiar afirmația posibilă pînă și în teologia apofatică.

Încheieri (parțial) pozitive, din aproape aceleași date ca ale « experienței » numite Mallarmé, extrage un avangardist argentinian, convertit la un clasicism heterodox. Jorge Luis Borges — despre el este vorba — a asumat cu lucidă melancolie (și eroism discret) ingrata condiție de « homme de lettres » într-un veac în care ruptura dintre carte și viață nu numai că persistă, dar amenință chiar să devină fatală, prin inactualitate, ofensivă unei civilizații a imaginii tinzînd să desrădăcineze din om obișnuinta de a citi.

¹ « Hazard » e formula lui Mallarmé pentru realitatea nădă . . . (H. Friedrich, op. cit. p. 118)

Din punctul său de vedere, opțiunea este clară și are, într-ucitva, valoarea unei rezolvări de sine. Alimentată cu grijă, chiar de Borges, imaginea unui minotaur al labirintului culturii, pare să-i rezume satisfăcător personalitatea, cel puțin în ochii puțin perspicaci ai criticii. Intimitatea acestui librivor, revelă însă o ciudată insatisfacție față de valorile din care și-a făcut o rațiune de existență. Descoperind textura erudită a unui sonet de Góngora, el exclamă cu ciudă: « Aici nu este de fapt, o dimineață în munți, ceea ce există e mitologie. Soarele e auritul Apollo, aurora e o fecioară greco-romană și nu o lumină. Ce păcat ! Ni s-a furat plaja în zori de acum trei sute de ani, ce ni se părea că o aveam »¹. Joc și inutilitate își numea Mallarmé poezia, dar miza acestui joc era absolutul (chiar dacă unul gol). La Borges, într-o ficțiune de o ironie ce frizează cinismul, o întreprindere analogă (și putem citi orice întreprindere analogă) este transferată pe terenul subtilității cameleonice, iar partida devine o perfectă alegorie a sterilității: « A fi într-un fel oarecare, Cervantes și a ajunge la Quijote, i-a părut mai puțin anevoios — în consecință, mai puțin interesant — decât a continua să fie Pierre Menard și a ajunge la Quijote, prin intermediul experiențelor lui Pierre Menard » (PIERRE MENARD, *AUTOR DEL QUIJOTE*)².

De altfel Borges este prevenit (și previne) asupra demonilor ce zac în străfundul formelor. Semnalind în *Don Quijote* (și în *Hamlet*) procedeul pe care mai sus l-am numit al « răsfringerii », el pune în evidență modul cum această « magie » mimează temeliile existenței³: « De ce ne neliniștește faptul că Don Quijote să fie cititorul lui Don Quijote, și Hamlet spectatorul lui Hamlet? . . . asemenea inversiuni sugerează că dacă personajele unei ficțiuni pot fi cititori sau spectatori, noli, cititorii sau spectatorii, putem fi fictivi » (*MAGIAS PARCIALES DEL « QUIJOTE »*)⁴. În sprijinul acestei idei Borges ridică două mituri, ce pot servi drept demonstrație prin reducere *ad absurdum*.

Primul, confirmat ironic, chiar de conjunctura biografică a poetului, servește acestui eseu ca epigraf. Biblioteca, acest paradis cărțurăresc dorit cu ardoare și obiect de adânci melancolii, se deschide (inutil) *în fața unui orb*. Iată o fabulă ce ne alarmează asupra caracterului de lux periculos și echivoc al oricărei cunoașteri ce nu este mai întâi cunoaștere de sine. Dar, maladie pascaliană purceasă dintr-un « bon usage », abia întunericul conține promisiunea luminii, pe care cărțile și-au refuzat-o.

Celălalt e un coșmar kafkian trecut prin geometrie, în care îmi place să văd o imagine a lumii și umanității ce poate aspira la un asemenea paradis: « Universul (pe care alții îl numesc Biblioteca) se compune dintr-un număr indefinit, și poate infinit, de galerii hexagonale, cu vaste puțuri de ventilație în mijloc, înconjurată de balustrade foarte joase. Din oricare hexagon se văd etajele inferioare și superioare: fără sfârșit (*LA BIBLIOTECA DE BABEL*)⁵. Așadar o lume labirintică de o exasperantă simetrie, o lume al cărei unic fundament ontologic e cartea și care e construită după chipul și asemănarea ei. Arbitrarul unicui ordinii posibil în acest univers — cea combinatorie, accentuează haosul său inepuizabil. Acaparată de scriitură, lumea Bibliotecii este perfect opacă, fiindcă abundența literei sufocă orice umbră de sens. Raționamentul matematic devine limbajul implacabil al non-comunicării:

¹ Apud ALFONSO REYES: *El sabor de Góngora*. Interpretarea lui Borges este vădit unilaterală; el nu sesizează procesul invers, ce conferă prospețime mitologiei. A se vedea mai sus.

² În *FICCIONES*, Emecé Editores, S.A. — Buenos Aires, Séptima impresión 1966, p. 50

³ Observație, de altfel, în deplină concordanță cu mesajul baroc al cărții.

⁴ *OTRAS INQUISICIONES*, Emecé Editores, S.A. — Buenos Aires, Tercera impresión, 1966 p. 68—69

⁵ *FICCIONES*, p. 85

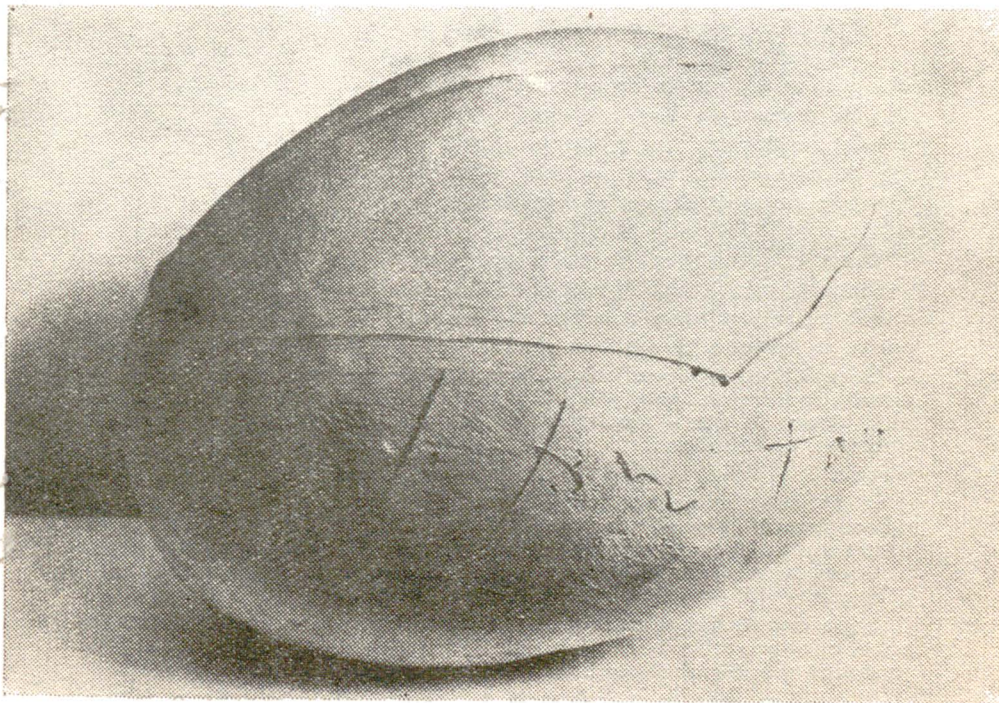
« Un număr n de limbaje posibile folosește același vocabular; în unele, simbolul *biblioteca* admite definiția corectă *sistem ubicuu și perpetuu de galerii hexagonale*, dar *biblioteca* e *piine* sau *piramidă* sau orice altceva, și cele șapte cuvinte ce o definesc au altă valoare. Tu, care mă citești, ești sigur că îmi înțelegi limba? »¹

Construcție fantastică și fantezie matematică, Biblioteca din Babel nu are mai puțin o realitate psihologică. Ea figurează profundul sentiment de insatisfacție, ce se ascunde îndărătul estetismului aparent al acestui scriitor, dezvăluind totodată și locul exact pe care livrescul, astfel înțeles, îl ocupă în economia sa sufletească.

De altfel Borges a fost și mai explicit, în acest sens. Esteticul, a cărui pecete o caută, în ultimă instanță, în toate fenomenele de ordin cultural, i se pare un fapt de o nebănuită frecvență, aproape trivial: « Către anul treizeci credeam, sub influența lui Macedonio Fernandez, că frumusețea e privilegiul citorva autori; acum știu că e comună și că ne urmărește în paginile întâmplătoare ale unui mediocru sau într-un dialog de pe stradă. »²

Însă chiar din acest punct, de maximă deriziune a literaturii, răsare — para-

L. FONTANA: « Concept spațial »: 1964
o replică la oul brâncușian»



¹ Ibidem p. 94

² OTRAS INQUISICIONES, p. 261

doxal — și salvarea ei, în sensul unificator pe care îl credem singurul posibil. Ajunsă la îndemîna tuturor, expresia devine un receptacul al tuturor și în paginile cărților începem a auzi freamătul vieții. De pildă în epopeea gauchesă *Martin Fierro* sau în cețoasele *saga* nordice se poate percepe «savoarea elementară a eroicului» și un anume sens ascuns al istoriei, «pudoarea» ei, ce lipsește «zilelor istorice» fabricate în serie de propaganda unor guverne demagogice.

Și, la intersecția cîntului și meditației cu viața, pulsează inepuizabil, metaforă și substanță, carne și spirit, Buenos Aires, orașul *Fervorii* borgesiene. Cetate a dialecticii trăite, nu-i oare acesta locul unde pasiunea mahalalelor mizere și rafinamentul luxos al intelectualului se întîlnesc în versuri ca acestea, servind ca text unui tango:

*Ay, mi ciudad, si no te hubiera amado tanto
te dejaría mis zapatos viejos
eu el rincón de siempre cualquier tarde,
y me iría de ti tranquilamente . . .
Pero esta, soledad nació contigo
y por ti aprendí cosas de hombre
y de mujer, que ya no cambian.
Un cachorro de luna enamorado
es una flor azul que se deshoja.
Buenos Aires se agita por las calles
para gastar su día que no comprende nadie*

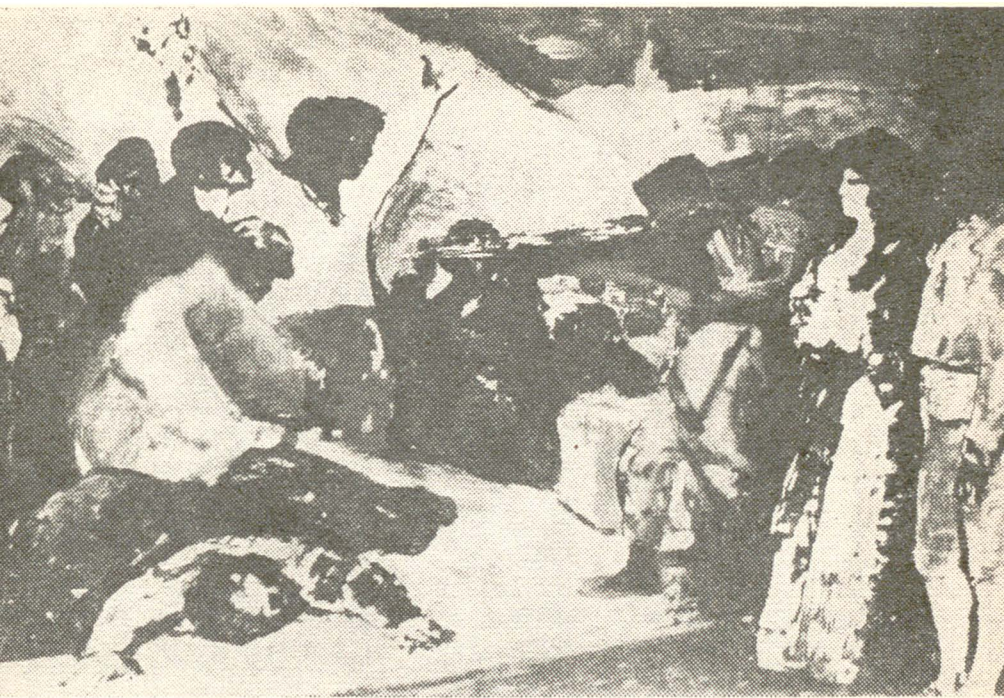
Resemnat să ceară puțin de la o cultură tot mai înghesuită în rezervații de lux, intelectualul, capătă, abia în această fază, mai mult decît se așteptase. Căci amănuntul (ca să parafrazăm metaforic expresia lui Schleiermacher), micile valori, primate cu dragoste, îl dezvăluie pe Dumnezeu.

La capătul acestui drum întortocheat, conștiința modernă capătă și soluția pe urmele căreia ne-am lansat și noi în paginile eseului de față (etapele acestuia — e de prisos să spun — marchează experiențe personale și nu vreo structură obiectivă). Să încercăm să o schițăm extrăgînd-o tot din paginile unui mit borgesian.

În ipoteza că am fi nemuritori (ipoteză deloc neverosimilă, în plan subiectiv, și certă în plan obiectiv, ca umanitate), pentru omul ale cărui fețe perfect echivalente sînt un general roman, Homer sau trogloditul botezat Argos, după cîinele lui Ulysse, *imposibil e să nu fi scris niciodată* Iliada și Odiseea. La fel de imposibil — și în plus, inutil — e să-ți amintești că le-ai compus.

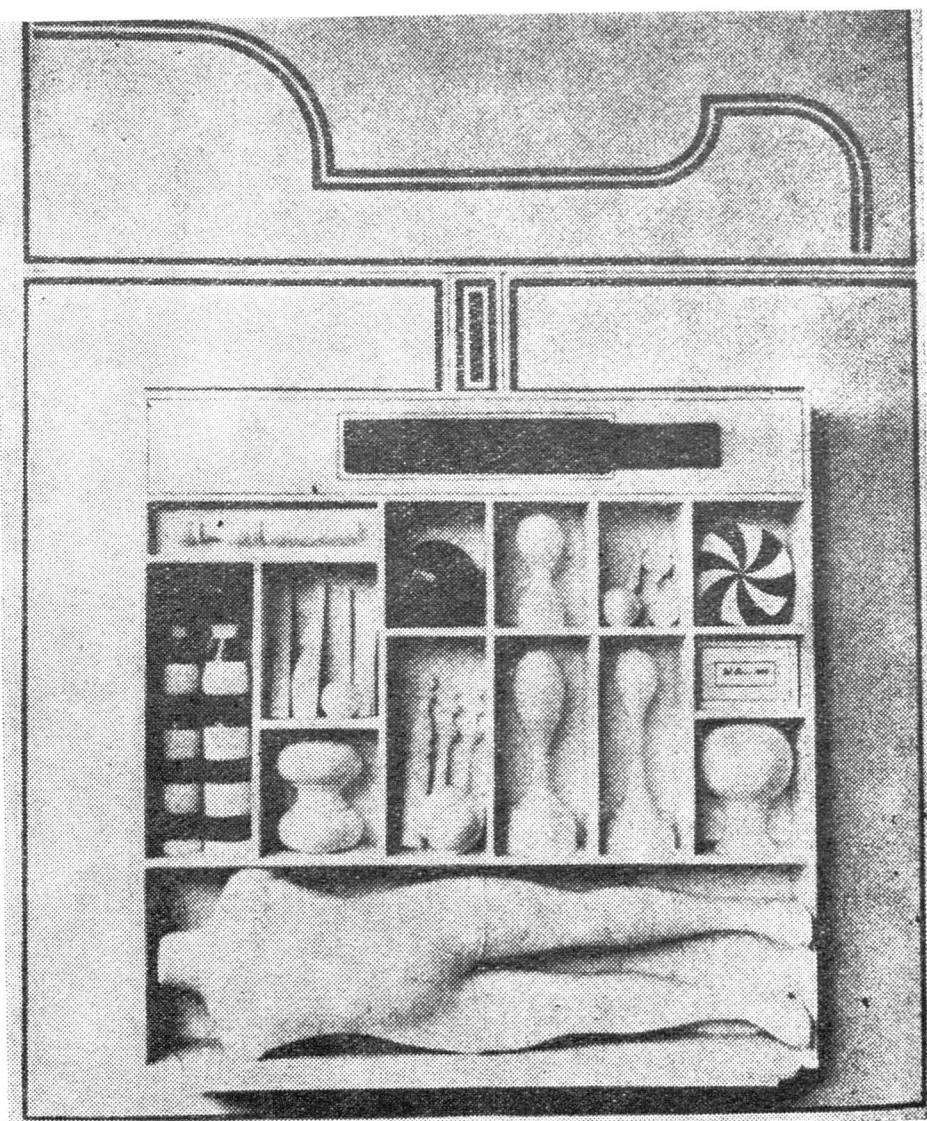
Legea creației fiind a crea pentru nemurire, iar legea nemuririi fiind anonimatul, cele șapte cetăți se vor lupta pînă la sfîrșitul timpurilor pentru paternitatea rapsodului absorbit de flăcările Ilonului.

Poate că în veacul nostru creația de cultură aspiră din nou să devină expresia unui generos și vital spirit colectiv care — disprețuind individualitatea — a prezidat cîndva epopeile sau construcția catedralelor.



SALVATORE FIUME: « 3 Mai 1808: Execuția apărătorilor Madridului », după Goya

D'APRÈS **omagiu** **și** **demitizare**



LUCIO DEL PEZZO : Omagiu lui De Chirico

Dilemele mimetismului

Fără alt preambul, permiteți-mi să încep cu această întrebare: recapitulându-ne fiecare viața, epoca noastră, am ajunge oare cu toții să constatăm și să conchidem că sîntem copii, reproduceri, calcuri, în fine o glorie deformată și deformantă de « d'après »?

O întrebare presupunînd un răspuns atît de evident nu este desigur cea mai bună invitație pentru a vizita expoziția de la Lugano, care se intitulează tocmai *D'après: omagii și demitizări în pictura modernă*; mai mult chiar, riscă să îndeparteze publicul în loc să-l atragă, așa cum o merită expoziția însăși; dacă avea și are o intenție nemărturisită, nu cu totul extra-artistică, deși este în primul rînd pedagogică și hotărît socială, această intenție era și este de a pune deschis problema fenomenului de « d'après », tocmai pentru a ne elibera de el și nu pentru a rămîne victimele sale. O spun de la-nceput, anticipînd o concluzie, că privind atît « omagiile », cît și demitizările expuse și comentate aici, în final ar trebui să medităm mai degrabă asupra aspectului pozitiv, creator al artei, decît asupra celui negativ, de imitare a ei, degradînd noțiunile de la imitație la camuflare, alterare, falsificare și, în ultimă instanță, la transformarea în bun de consum, care a deformat și a trădat dincolo de limitele permise acea capacitate de « reproducere » care ar fi trebuit să fie adevăratul pericol, dar nu și moartea provocată de artă.

Walter Benjamin în eseu *Opera de artă în epoca reproducerii sale tehnice* a parcurs virtual, ca un adevărat precursor, lungul drum al istoriei artei (și al cri-

zelor multiple și multiforme care au precedat-o și însoțit-o), drum neînțeles și chiar subiacent acestei expoziții de la Lugano. Dacă anticii se exersau în a executa « copii », la început sub imperiul ideii umaniste că Arta n-ar fi decît imitarea Naturii, modernii au ajuns de preferință la « interpretare » și la « contaminare ». Poate că artistul de ieri se hotărîse să « copieze », să « imite », să « redea la fel cu natura », pentru că întrecerea în care era angrenat era întreprinsă de cele mai multe ori cu arme egale, diferite prin talent, iar nu prin puterea creatoare ; artistul de astăzi, în schimb, este adesea în conflict nu doar cu ceilalți, dar mai ales cu sine însuși și este deci potrivnic actului de a « reface », pentru că se-ndoieste de obicei de însuși actul său de creație. De aceea, artistul modern este dispus mai degrabă să se lase influențat, schimbînd și contravenind normelor, ca și cum, în loc de a fi tributar vreunui alt artist pentru un act creator pe care apoi îl folosește pentru sine înclină să însumeze două experiențe diverse și chiar opuse, a altuia și a sa, deseori numai ca simplă cercetare experimentală.

A experimenta înseamnă oare a crea? Prea multe experimente contemporane pot duce la disoluție și nu întîmplător au ajuns o simplă joacă, încetînd prin aceasta să mai fie creatoare și cu atît mai puțin eficace. Dacă artistul epocii noastre a devenit mai degrabă « profanator » decît « creator » pentru a se elibera de orice urmă de autoconsacrare și de ceea ce Benjamin definește ca trufașă teologie a artei », aceasta este fără-ndoială meritul cel mai constant al artei contemporane : dar dacă este adevărat că astăzi omul și artistul trebuie să renunțe la plăcuta « aureolă » creatoare și poetică, este tot atît de adevărat că el nu poate să nu fie — spune același Benjamin — « ființă pe de-ntregul vie », nu înjumătățită, reflectată și derivată, copiată și plagiată. Situația cea mai neplăcută și greșala cea mai mare pentru un artist este de a fi obligat să se plagieze pe sine însuși și a de suferi pasiv orice modă, orice comandă, ajungînd, ca în versul lui John Donne « mormîntul a tot ce este nimic ».

Poate că atribui acestei mari și închegate expoziții de la Lugano semnificații ce o depășesc întrucîtva. Pe de altă parte, în intenția noastră, a celor care « în același timp am conceput-o și am inițiat-o, ea era și trebuia să fie o expoziție simptomatică pentru epoca noastră și nu expoziție extravagantă. Picasso sau Bacon care se întîlnesc și se înfruntă cu Velazquez nu sînt doar o simplă « lecție de anatomie » : sîntem zguduiți pînă în străfundurile ființei noastre. Multe din

tablourile expuse aici cer să fie privite și descifrate cu ochi de profet: îndărătul unui singur gest pictural, sub ochii noștri ce trec de la o operă la alta, se ascunde și în același timp se dezvăluie aceeași tendință spre un cotidian « a fi sau a nu fi », al fiecăruia și al tuturor; se dezvăluie sentimentul obscur al unei vieți pretutindeni aservite, faptul evident că « persoane separate », dedublate, despărțite și incapabile de acel « foc — invocat de Montale — care imprimă pe pământ/figuri paralele, umbre armonice ». Cu alte cuvinte, mai puțin poetice, această galerie de tablouri « d'après » — poate prima, organizată la nivel european — ne introduce în miezul discuțiilor despre arta modernă, deoarece, reluând experiențele unui artist aparținând trecutului, un artist al zilelor noastre face dovada contemporaneității sale și nu a unei atitudini anacronice; în același timp, expoziția ne introduce în toate celelalte probleme culturale, morale, sociale, politice, ale epocii noastre, dat fiind că fenomenul de « d'après » se extinde și în alte domenii. Va fi suficient să amintim, în domeniul literaturii, nevoia (adesea psihanalitică) de reîntoarcere la mituri antice, nevoia de a străbate din nou epoci îndepărtate, de la *Giuseppe și frații săi*, *Carlotta la Weimar* și *Doctor Faustus* ale lui Thomas Mann, la *Maestrul și Margheria* al lui Bulgakov, de la *Oedip* de Gide la *Mama generalului Shigemoto* al lui Tanizaki, de la *Orlando* al Virginiei Woolf la *Caligula* al lui Camus, de la *Moartea lui Vergilius* de Broch la *Dialoguri cu Leucò* de Pavese; și *Ulysses* al lui Joyce nu este oare cel mai monstruos și simbolic « d'après » al literaturii contemporane, în care reapar și conviețuiesc toate motivele relevante ale secolelor trecute și implicit ale secolului nostru? Întorcându-ne la pictură, vom aminti și acel *Ebdòmero*, recentul « d'après » literar al lui De Chirico.

Mai sîntem încă nefalsificați, mai sîntem încă autentici, de ce și în ce anume nu mai sîntem puri? În paranteză fie spus, un indiciu ar fi că multe forme de artă modernă determină și cer un anume *environnement* și se exaltă sau se istovesc în *happening*: și nu se știe prea bine dacă este o nevoie mărturisită de « colectiv » pentru a ieși din cursele întinse de « individual », sau un transfer și o deplasare a propriilor înfrîngeri asupra celorlalți, prin urmare haosul *in extenso* al fiecăruia și al tuturor. Astfel, o expoziție de « d'après » poate servi întrucîtva drept *pierre de touche* pentru toate elementele simptomatice, culturale și antropolitice, ale zilelor noastre. Pentru un artist, a reface experiența unui maestru antic este în orice caz o dovadă de meșteșug și nu doar o nouă dovadă



CARLA TOLOMEO, Omagiu lui Utamaro ▲►

de inspirație — și fără să vrem, această expoziție de la Lugano ar putea însemna, între altele, și o prudentă « invitație » la « pictura-pictură », din moment ce, reluând, nu este cu puțință să te sustragi de la « a crea » și orice « d'après », până și cel mai iconoclast, nu poate deveni apictură și anti-pictură. În alte ramuri ale artei, literatură, teatru, Imitarea este mai periculoasă și, de altfel, mai manifestă: pictorul se bucură încă de autonomie în ce privește latura materială, culoarea, însăși mina sa; cuvântul (sau sunetul) este mai puțin autonom, mai profund legat de flința intimă a creatorului; pictorul are mai multă libertate, sau mai degrabă o consistență și o rezistență superioară scriitorului sau muzicianului, care s-au lăsat cuprinși mai ușor de teroarea « morții artei », în timp ce un pictor, chiar dacă nu mai are în sine focul sacru, nu poate spune că a dispărut roșul, albastrul, galbenul care-l inundă retina. Cuvântul, în schimb, nu este nimic,

dacă un scriitor este paralizat, împiedicat să scrie, redus la tăcere: aş spune chiar că înaintea lui s-a stins cuvîntul.

De fapt este lucru dovedit că în aventura unui « d'après » un pictor poate inaugura o reluare, o nouă epocă, mai uşor decît orice alt creator: cum oare nu tremură un pictor în faţa lui Goya, ba primeşte chiar de la el un impuls novator, în timp ce un scriitor se poate simţi mai curînd anihilat decît stimulat de o lectură din Dostoievski? Nu este vorba de contactul cu chipul-persoană a pic-



torului în sine, ci mai degrabă de faptul că te izbești de pasta culorilor sale, actualizate de la un pictor la altul ; și din această « izbitură între sfere », pictorul de astăzi poate beneficia adesea, ajungînd chiar să fie mai puțin influențat, mai autentic, în fine, nefalsificat. Scriitorului i se poate întîmpla contrariul devenind propria sa dublură, trecînd în anonim, negîndu-se pe sine însuși, pînă la pericolul de a nu mai scrie, de a nu mai vrea să scrie ; de altfel, astăzi « toate cărțile — așa cum mărturisea Bazlen — sînt note de subsol », comentarii la alte comentarii : și atunci unde a dispărut imaginația, unde mai este atunci creația ?

Îmi cer scuze pentru aceste paranteze și divagații care riscă să fie niște indiscreții, involuntare, este adevărat ; ele depășesc cu mult cadrul acestei expoziții de la Lugano, înainte chiar de a o prezenta, așa cum era poate de datoria mea. Pe de altă parte, vroiam să evit tocmai prezentarea ei, din două motive foarte precise : 1) pentru că va fi făcută în cele ce urmează, cu o cu totul altă competență și autoritate, ce către toți acei critici de artă, directori de muzee, esești și experți, care, alături de mine și mai mult decît mine, au muncit pentru a da o anumită formă acestei expoziții ; tot ei vor prezenta și fenomenul de « d'après », dincolo de expoziție, din orice unghi de vedere, artistic și istoric ; 2) pentru că publicul trebuie să viziteze expoziția fără o pregătire prealabilă și s-o trăiască fiecare din nou ; nefiind nevoie de ghizi pentru a o vizita, sînt mai utile pentru a trăi intens — sugestii date în dezordine și nu întotdeauna la modul direct.

Nu-mi mai rămîne decît să adaug că poate nu din întîmplare s-a născut în Elveția, la Lugano, această ilustrare și pledoarie a fenomenului « d'après » : pămînt al confluențelor și încrucișărilor, pluriethnică și plurilingvă, era terenul potrivit pentru a dovedi prin exemplul oferit, asemeni unei parabole, de pictură, ciclul complex al interferențelor, fertile sau nu, din epoca noastră. Si eu aș îndrăzni chiar să urez ca spectacolul interferențelor noastre culturale, artistice, morale să găsească sau să recupereze acea unitate atavică fundamentală, vizibilă chiar și în perioadele de criză, care nu a încetat nicicînd să apere acest pămînt divers dar univoc, unde s-a născut tot atît de puțin întîmplător mișcarea Dada ; aceasta a stat la baza multor « demitizări » contemporane și este cea din urmă avangardă a artei moderne, și nu numai a artei, din moment ce chemarea lansată de ea era alegerea între « a fi » și « a exista » și din moment de « distrugerea » prin care făcea *tabula rasa* a fost și rămîne o provocare deplină adresată actului de creație.

În românește de ANCA GIURESCU

Fenomen sau epifenomen?

Luată izolat, opera făcută după cea a unui alt artist propune, de la început, două probleme. Prima este de ordin psihologic: este vorba ca, prin mijlocirea motivelor și mobilelor, să explici un comportament. Din acest punct de vedere, răspunsurile sînt numeroase, la fel de numeroase precum sînt intențiile mărturisite ale artistului sau cele, nu mai puțin numeroase, ce i se atribuie.

Cea de-a doua este de ordin estetic: de la « copie » la model, care învinge? Pentru ce? Răspunsurile se împart în general între cei doi poli extremi care sînt, de o parte, « influența » (sau « influențele »), de cealaltă, « originalitatea », artistul fiind considerat cu atît mai « genial » cu cît se îndepărtează de primul și se apropie de cel de al doilea.

Problema psihologică își propune să explice un act; problema estetică să furnizeze un instrument de măsură.

Să fiu iertat că simplific. Abandonînd chiar scrupule și nuanțe, aș dori să fac loc unei alte variante, cea ce-mi pare a sugera această expunere și care, fără această expunere, n-ar fi fost probabil ademenită să iasă la iveală.

Se află într-adevăr, împreună, în același loc, în același timp, opere a căror proprietate este de a fi, toate, « la al doilea grad », cum s-ar putea spune într-o primă aproximație, dar care compun, după cum îți dai seama la a doua aproximație, un ansamblu nou, care are aerul, în întregime, de a fi el primul. Acesta este paradoxul inițial; aceasta este ipoteza de lucru despre care e vorba să fie examinată, chiar cu prețul, dacă trebuie, al unui ocol.

Din ceea ce ne învață biologii, ființele vii au proprietatea de a se reproduce plecînd de la o informație pe care o primesc de la o altă ființă și care se transmite fără modificare de la una la cealaltă. Transmisia ascultă de principiul invariației ca de principiul ireversibilității. Sîntem îmbinați, la maniera unei benzi de montaj căreia inginerul-șef, răspunzînd siglei ADN, îi ghidează și controlează operațiunile. La scară statistică, imaginea e mai puțin coerentă decît ar părea: de-o

parte, reproducerea invariantă « plătește », ca orice lucru, datorită sa către cel de-al doilea principiu al termodinamicii: ori care ar fi profunzimea și varietatea lucrului viu, entropia sfârșește întotdeauna prin a se mări; aceasta pentru că achi-ziția și transmiterea informației consumă ele înșile energie. Pe de altă parte, după teoria comunicației, orice mesaj care circulă de la emițător la receptor este expus « zgomotului » al cărui efect este de a altera capacitatea comunicantă.

Lucrurile stînd astfel, ne putem întreba dacă ansamblul a ceea ce noi numim, cu un cuvînt ambițios, dar consacrat prin uz: « creație artistică », și prin care înțelegem mai întîi operele de artă, dar de asemenea și lucrările, monumentele, pe scurt, tot ceea ce păstrăm și admirăm în muzee sau aiurea, nu constituie oare, de cînd există omenirea, un fel de sfidare a legii ce antrenează ireversibil universul către starea de dezordine din în ce ce mai probabilă pe care ea i-o desemnează. Sfidare cu atît mai paradoxală cu cît ea e lansată de către cei ce au descoperit legea și care, prin însăși existența lor, și prin moartea lor, îi furnizează o confirmare permanentă. În surdina vocea lui Mallarmé:

*Tîșnit din crupa și saltul
Vreunei efemere sticlării
Făr'a-nflori amara-nserare
Gîtul neștiut se-ntrerupe . . .*

Invarianța biologică, la rîndul ei, nu e absolută. Pe scară statistică, codul este expus unor perturbări despre care biologii nu ezită să afirme că ele ar fi la originea evoluției, pînă-ntr-atît încît selecția ar deveni mai puțin o chestiune de alegere sau de adaptare, cît de perturbație.

Umor, ironie? Jacques Monod¹ nu ezită: « Multe spirite alese și azi încă, nu par a putea să accepte și nici măcar a înțelege că dintr-o sursă de zgomot selecția a putut, prin ea însăși, să extragă toate muzicile biosferei. Selecția operează în definitiv asupra produselor întîmplării și nu se poate alimenta altcumva; dar ea operează într-un domeniu al exigențelor riguroase din care întîmplarea este exclusă ». Analogiile sînt periculoase, în măsura în care se pretinde să se deducă din ele fapte. Nu acesta este scopul meu. Îmi pun întrebări în lumina unei expuneri « care deranjează ». Ipotetic, mă întreb deci dacă operele adunate aici nu depun mărturia, în afara unui proces de filiație la care sîntem tentați să le readucem, — unui fel de joc. Prin care înțeleg că devine vizibil, poate chiar evident, că artistul « creează » împotriva replicației biologice, contra invariației, contra ireversibilității ce țintuiește timpul. Cum? Substituind produsului hazardului planuri, proiecte, intenții, al căror loc în spațiu și contur iau numele de « opere ». Mai degrabă decît o putere taumaturgică sau demiurgică, « creația » ar fi un mod de a im-

¹ Jacques Monod, *Întîmplare și Necesitate. Eșeu asupra filozofiei naturale, a biologiei moderne*. Paris, Editions du Seuil, 1970, (p. 135) (n.a.)

blinzi hazardul, de a-l domestici (precum altădată străbunii noștri au « domesticit » plante și fiare). Dintr-o voință comună s-ar degaja o imagine comună: umanitate, cultură, artă . . . puțin contează termenii în care se regroupează, cu stîngăcie, procesul. Dar cum nu este posibil să te folosești în întregime doar de tine, artiștii simt nevoia să-și verifice forța, natura și limitele ei, raportînd operele lor la cele ale altora. În ce măsură le este dat de a trage de aici, în loc de còpîi ne varietur, « perturbări » voluntare în care să se alieze necesitate și libertate? Și nu jucîndu-se oare cu un model despre care s-ar fi convenit în prealabil că el nu se va impune niciodată ca atare, ci că el va furniza întotdeauna ocazia unui risc? Astfel s-ar desfășura, în jurul unui centru cu care ar fi interzis să colncizi, centru mereu prezent, dar mereu fugit, orbitele concentrice ale unui joc reluat la infinit.

Pînă cînd? Atîta timp cît se vor menține regulile jocului. Ceea ce implică complicitate, intervenție la dublă, la triplă înțelegere, pe scurt, *cultură*. Dar dacă relațiile scapă celui ce le fundează? . . .

Ipoteză de două ori absurdă.

Dar cine nu vede noile raporturi pe care le introduce tehnologia modernă? Cele ce leagă de aici înainte cuplul om-mașină, sau mai degrabă cuplajul lor. Și din care s-au și ivit « multiplii », care s-au desprins de « modelul » lor. După; după ce? Chestiunea încetează de a împlini un sens. Ar fi posibil ca, fără știrea noastră chiar, să se fi produs o orientare neașteptată, de la care încolo să fie condamnate toate formele lucide de pînă mai azi. *Jocurilor după* care au întreținut atît de mult timp, dacă nu muzicile biosferei, cel puțin melodiile culturii, să le urmeze cursa înainte care nu lasă nici amintire, nici simulacre, nici măcar urme. Cum să nu visezi, în fața ecranului de televiziune, la aceste imagini consumate de îndată ce au și apărut? Referințe și modele abolite, asta înseamnă însăși spațiul, înseamnă durată care se dizolvă în fulguranța *d'après*-urilor. La limită, ironia unui cod care ar funcționa fără simboluri, fără memorie, în puritatea înghețată a propriei sale apariții.

În românește de TEA PREDĂ



GENTILINI, portretul lui Joyce

JAMES JOYCE

ULYSSES

BOII SOARELUI

Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus.

Sloboade întru noi, strălucitorule, luminatule, Horhorn, înroditor și rod al pîntecului, sloboade întru noi, strălucitorule, luminatule, Horhorn, înroditor și rod al pîntecului, sloboade întru noi strălucitor, luminatule, Horhorn, înroditor și rod al pîntecului.

Hopsasa, băiat e băiat, hopsasa ! Hopsasa, băiat e băiat, hopsasa ! Hopsasa, băiat e băiat, hopsasa.

Pretutindeni ascuțișul minții acelu om este cîntărit ca prea puțin străbătător față de orișicare din treburile ținute ca cele mai profitabile de către muritorii cu înțelepciune înzestrați întru învățătură adică al celui care este ignorant în ceea ce învățații cei mai mari în doctrină și care cu siguranță prin această podoabă a înaltei lor minți meritînd prețuire susțin cu constanță atunci cînd cu a tuturor consimțire afirmă că toate

~~trebuie să înțelegem~~ prin nici o splendoare către afară nu este prosperitatea
 unei națiuni. Mai cu seamă dată la iveală decât deopotrivă cu cât merge mai
 înainte spre sfârșit îngrijirii sale față de continuitatea proliferantă ceea ce
 este în sine o putere dacă absentă și când în chip fericit prezentă constituie
 omenia, binefăcătoare și binefăcării necorupte a naturii atoaateputincioase.
 Căci cine este cel care oricând de vreo însemnătate oarecare a priceput și
 că nu se simte că această splendoare către afară poate fi doar vestimentul
 unei realități necorupte asupra jos tinzând sau dimpotrivă cine să fie într-
 adevar binefăcătoare încât să nu se dumirească precum că tot astfel cum nici
 o deșănțare a științei nu poate lupta împotriva binefăcării înmulțirii la fel se
 cuvine ca oricare cetățean prea cumsecade să fie îndemnul și povățuitorul
 semenilor să și să tremure ca nu cumva ceea ce în trecut fusese început
 în chip excelent de națiune să nu ajungă poate în viitor să fie desăvârșit
 fără o asemănătoare excelență dacă cine știe ce moravuri lipsite de modestie
 ar izbuti să strimute treptat cinstitele tradiții din strămoși transmise
 într-o altă cohorție încât ar fi fost să fie peste măsură de îndrăzneț acela
 care cu sfîrșitare să se ridice întru a zice că nu poate fi o mai odioasă crimă
 pentru oarecine decât să împingă în nepăsarea uitării acea evanghelie deo-
 potrivă poruncă și făgăduință care pentru urechile tuturor muritorilor
 la profeția prisosinței sau la amenințarea scăzămîntului mereu a adăugat
 nedespărțită puterea mult lăudată de a procrea în chip iterativ?

Nu pentru asta așa dar ne vom minuna dacă, așa cum povestesc cei mai
 buni dintre istorici, printre celți, care nimic din ceea ce nu era prin natura
 sa însăși admirabil nu admirau, arta hipocratică a fost ținută la mare cinste.
 Ca să nu vorbim de bolnițe, leprozerii, băi de aburi, gropi depe vremuri
 de ciume, cei mai mari doctori, alde O'Shiel, O'Hickey, O'Lee, au așter-
 nut cu rîvnă osebitele căi prin care bolnavii și cei pe care boala i-ar fi cuprins
 iarăși și-au regăsit sănătatea fie că suferința le-ar fi fost tremuriciul, lin-
 goarea sau boala împărătească. Sigur că în orice treabă obștească care
 în sine înfățișează cîtuși de puțină gravitate pregătirile trebuie să fie
 pe măsura însemnătății și astfel un plan a fost de către ei întocmit (că
 dintr-o prevedere sau din coacerea înțelepciunii e greu de spus care
 lucru vederile neîntocmai ale celor mai tîrziu întrebîndu-se în asta neajun-
 gînd pînă astăzi să se potrivească spre a-l face limpede) cu ajutorul căruia
 faptul maternității era atît de mult îndepărtat de orice putință întîmplă-
 toare încît orișice îngrijire pătimitoare ar fi cerut în acel dintre cele
 mai grele ceasuri pe care le întîmpină femeia și nu numai pentru cea
 din îmbelșugare îndestulată ci și pentru cea nefiind îndeajuns de avută
 în bani că doar cu parcimonie și deseori nici chiar cu parcimonie nu
 mai puteau subsista îi era din toată inima și în schimbul unei răsplătiri
 de loc considerabile dădută.

Pentru ea nimic chiar de atunci și de atunci înainte nu mai era în nici un fel în stare să-i fie dăunătoriu căci așa simțeau mai ales toți cetățeni, că dacă n-ar fi fost mame proliferante cîtuși de puțin n-ar fi fost să îs îmbeșugare și tot astfel cum primiseră vecinicia zeei iar muritorii puterea zămislitoare ca să le fie de folos iară pe ea văzînd-o, cînd făptuirea era astfel încît se făcea să fie, născătoarea într-un car într-acolo purtînd-o dorință nesfîrșită în sinea lor unul pe altul stăruind întru ea ca să fie primită în acea casă. O, lucru al națiunii prevăzătoare nu numai atunci cînd a fost văzut înfăptuindu-se ci și chiar atunci cînd e povestit demn de laudă că ei de dinainte se purcedeau să o vadă mamă, că ea datorită lor dintr-o dată începuse să se simtă fiind pe cale de a fi în acest chip de îngrijiri împrejmuită.

Naintea născării noroace avea pruncșorul. Prins încă în pîntece prețuire prea mare precîștiga. Și fieștecare lucru se cădea de făcut cît mai bine în nevoi de acestea așa se făcea. Culcuș de soațe slobozitoare încongiurat cu bucate din cele mai dătătoare de sănătate și întru tihnire așternuturi nespurcate ca și pentru slobozirea pruncului să fie acuma făcută și cu înțeleaptă prevedere pritocită; ci întru aceasta nu puține din lucrurile care iaste nevoie și uneltele doftoricești ce se cădea li a fi așezate nedădînd uitării vreunul oricare din toate cele foarte desfătătoare vedanii de către orbul nostru lumesc gătite prin osebitele lui margini dimpreună cu chipuri, dumnezești și omenesti, cumpănirea căroră de către femeile din crivate este către deschidere îndemnătoare sau ca să ușureze ieșirea întru lăudata scăldată de soare bine zidită frumoasă lume aceasta de către mamele care, cînd se vădește a fi departe înainte merse și nescătoare, le este dădut acolo să se alungească, vremea venindu-le.

Oareșicare bărbat carele mult bătuse cărările stătea în preagul porților la pogorîrea nopții. Din neamul israilitinilor era bărbatul acela care pe pămînt departe rătăcind acest fel umblase. Vajnică milostenie de oameni fu pribegeala lui carele pe el însingurat pînă la acea casă îl mînase.

Aceleia case A. Horne îi este stăpînul. Șapte zeci crivate ține acolo mînoase în muieri îngreșate care după obiceiuri aiciia se întind să se muncească și să aducă pe lume feți în putere tocma după cum îngerul lui Dumnezeu grăitu-a Marii. Slujitoare locului îmblă ele, albe surate în cămări pe unde somnul nu hălăduiește, arsurile boliciunii împresură și războlirile potolindu-le; în două spre zece luni de trei ori suta. Vrednice grijitoare de pat în chip și feliu, pentru Horne ținînd neadormită priveghe.

În veghe vitează veghetoarea auzînd venea omul acela cu inimă potolită dară deîndată urcîndu-și trupul strîns în straie monahicești lui poarta

cea mare larg deschis-o-a. Și iată, fulgerare cu licăr mare licăre în clipă cătră soare apune pe bolta Irlandiei ! Înfricoșându-se ea foarte că Domnul Dumnezeu Răzbunării toată omenirea va să o răstoarne cu puhoae de ape pentru păcatele cele rele. Crucea lui Cristos făcându-și-o peste piept pe el l-a tras ca degrabă să aibă intrare sub acoperișul ei. Și bărbatul cea vrerea ei vrednică a fi văzându-o veni de intră în casa lui Horne.

Sfielnic să facă vro stricăciune în lăcașele lui Horne strângându-și în mină coperitoarea de cap stătea cercetătoriul. În astă așezare a ei lăcuise el odinioară cu soață dragă și fiică iubită inimii lui care mai de pe urmă preste țări și preste așternuturi de mare se călătoriseră îndeaparte. Ci odată pe ea în schela cetății întâmpinînd-o el la plecaciunea ei capul nu și îl descoperise. De iertăciune acumă îi făcea rugăciune bun temeiul de la ea dedîndu-i-se că aceea de el curundă văzută față a ei atîta de tînără atunci se vădise. Lumină grabnică ochii ei întetîră, înflorire de roșată cuvîntul lui cucerind.

Ci cînd ochii ei apoi cuprinseseră straiile lui cernite dintru aceasta de jale mare temu-se. Dară înveselită după aceasta a fost ea care încă înainte înfricoșată fuse. De la ea făcu întrebare acela dacă O'Hara doftorul știre mai trimisese de pe îndepărtatele țarmuri și ea cu oftat plin de tristețuri dete răspuns cum că O'Hara doftorul în ceriuri era acumă. În adînc năcăz căzu bărbatul cuvîntul acela să îl audă întru atîta se greua-seră de jale multă mațele sale. Pe toate de firul a păr ea le spuse, jeluind moarte de priatin atîta de tînăr, dară chiar că cu durere fiind nevrînd să rostească protiva dreptei înțelepciuni a lui Dumnezeu. Spuse ea poveste cum că avusese moarte frumoasă și dulce prin mila lui Dumnezeu cu preot de spovedanie, prea sfînta împărtășanie și maslu sfînțit pe mădularele sale. Bărbatul atunci cu vorbă drept cumpănită iar întrebă de la monahă de ce moarte mortul murise și călugăra dete răspuns zicînd că el de moarte fusese cuprins pe insula ce se zice Mona de racul pîntecului, trei ani acumă la sfînta sărbătoare de ziua uciderii pruncilor și rugăciune nalța cătră Domnul Atoatemiluiitorul să îi țină sufletul în nemoartea lui. Asculța acela vorbele ei întristate strîngându-și copermîntul de cap și în tresteță ținîndu-și privirile. În acest chip stătura ei unul și altul deopotrivă o vreme în scăzămînt al nădejzii, jeluind și unul și cealăaltă.

Drept aceia, ome, fieștecare ai fi, ține-ți privirea către sorocul de sfîrșire, care îți este ție moartea, și cătră pulberea care își întinde ghiarele pe orișicare om născut din femeie, așa cum a venit omul gol din pîntecele mîne-sa astfel gol va să să mîie pînă la urmă întru a să duce tot așa cum a venit.

Călătorul de intrasă atunci în casă vorbi către grijitoare și întrebindu-o ce se prilejește cu femeia care acolo se afla așteptându-și slobozenia. Grijitoarea răspunzându-i îi zise lui că femeia aceea era în munci de trei zile de-a întregul în naștere grea cu caznă nemaivăzută dară că acuma nu peste mult avea să să plinească. Mai spuse ea la acestea că multe născătoare de prunci văzuse fără numai nici una în atâtea obizi ca la femeia aceea. Și aceste toate le înfățișa celuia care prin vremi trecute lăcuise în prejururile casei. Acela asculta vorbele ei și cu minunare mare de ostenelile femeiești în trudile pe care le au la nașterea pruncilor și mult să mira să privească la fața obrazului ei care chip tînăr erea pentru privirile orișicui să îl vadă măcar că după ani lungi rămăsese ea vîrgură. De nouă ori douausprezăce curgeri de sînge cruțîndu-o pe ea fără de stirpe.

Și pe cînd vorbeau ei într-acest feliu poarta castelului se trase în lături și de ei veni aproape o sunare de veselie ca o mulțime șezînd acolo la ospăț. Și veni spre locul unde stăteau ei învățăcel pe numele lui chemat Dixon. Și călătorul Leopold îi era știut lui la față că se prilejise de stătuseră la sfat dimpreună în casa milosteniei unde îmbla jupînul învățăcel cauza călătorul Leopold acolo sosise să să tămăduiască pe unde fusese vătămat greu în pept de un cap de lance ce îl izbise grozav și spăimos balaur și pentru care pusese de să făcuse de balsam săruri care de îndată se risipesc în aeriu și unsori cîte aveau să îi ajungă. Și acum îi spunea că să pășască înlăuntru în castel și să să veselească dimpreună cu cei de acolo. Dară călătoriul Leopold zise că trebie el să margă într-altminte-relea fiind el bărbat de socoteala cumpănită și cu mintea suptîre. Încă și jupîneasa îi ținea parte și îl certa pe învățăcel măcar că bine ghicise cum că călătorul spuse vorbe fățărîte din mintea lui cea suptîre. Fără decît că jupînul învățăcel nu vroia să asculte tăgadă nici să o lase pe ea între acestea să își amestece glasul nici încă pe el să îl audă în ceva ponciș rugăciunilor sale și mereu lăuda ce minunat lucru este castelul pe părțile de dinlăuntru. Și călătoriul Leopold purcese înlăuntru în casteliu să îi tihnească o vreme fiind mădularele sale ostenite în durere după multe ocoluri prejur prin țări osebite și în unele dăți vînatore.

Și în castel erea întinsă masă din lemnul mestecănului din Țeara Finlandiei și sprijinită erea scîndura ei de patru stîrpituri de din țeara aceea numai că nu îndrăzneau să se clintească din loc de farmece ce fuseseră puse asupră-le. Și pe scîndura mesei erau spăimoase șpangi și cuțite carele sînt bătute într-o peșteră mare de către draci acolo istovindu-se de din flăcări albicioase și pe care le prind în coarne de zimbru și cerbi prin locurile acelea umblînd mulțime de mirare. Și ereau vase lucrate în podoabe prin vrăjile lui Mahound din năsipuri de mare și din văzduhuri

de cătră un vrăjitor cu suflarea lui care o suflă în acestea în chipul unor bulboane. Iară bucate de frumuseță și bogate ereau pe masă că neștine n-ar fi știut să gîndească mai multe nici mai în dulceturi. Și erea încă un ceaun de argint carele numai prin vrăjitorii să împingea a să deschide și înăuntru zăcînd pești de seminții nemaștiute fără de capete măcar că oameni care nu cred merg spunînd că aiasta este lucru cum nu se poate decît cînd îl vād ei dară însă așa sunt. Și peștii aceștia stau într-o apă ca untul de lemn adusă aicia din Țeara Portocaliei că unsuroase sînt clătirile în ea ca și storsurile la teascul de măsline. Și de mirare erea să vezi în castelul acela cum cu vrăji mare fac ei un fel de fiertură din rărunchii grînelor mănoase de din Chaldea și care cu ajutoriu de sufluri dinadins învrîtoșate care le pun înlăuntru vine de crește minunat ca și un munte lătit. Și acolo învață ei șerpilor să se înconjoare pe bețe înalte care le înfige în pămînt și din solzii șerpilor aceștia mustesc ei băuturi asemenea ca și miedul.

Și învățacelul puse de îi turnară cuconului Leopold un pocal plin și îl momi spre acesta în vreme ce toți cei care erau acolo beau fiecare îndemnîndu-se. Iară cuconul Leopold își ridică el coiful căci să-i facă pe voie și sorbi în văzul lor cheazășie de prietenie numai oareșicît că el nu bea niciodată feluri de rachiu care îl și vîrsă apoi mai pe tot cu meștersug în chiupul megieșului de la masă însă megieșul nu prinse de știre de viclenia aceasta. Și stete el în jilț în castelul acela dimpreună cu toți să se tihnească acolo o vreme. Mulțumită fie Atotputernicului Dumnezeu.

Însă în vremea aceasta buna surată stătea pragul ușii și rugîndu-i pe ei întru mărirea numelui lui Isus stăpînul și domnul nostru prea înalt să lase deoparte înveselirea căci acolo asupra lor zăcea femeie în munci de născătoare, nobilă cuconiță, și vremea ei de sîrg apropiindu-se. Sirele Leopold auzea el la catul de sus țipăt mare și se minuna ce strigare să fi fost aceea de femeie oare de prunc și mă socotesc, zicea el, dacă nu cumva nu a și sosit vremea sau chiar acumășa. După gîndul meu pare că prea mult ține. Și deschizînd el ochii în jur văzu un om liber pre numele său Lenehan de ceastă parte a mesei care mai vrîstnic decît oarecare din toți ceilalți era și pentru aceea că erau ei doi tot ca unul cavaleri de vîrte în treaba de care se apucau încă și fiind el mai vrîstnic a grăit cătră el cu vorbă aleasă foarte. Dară, a zis, oare mult nu are să mai fie și va să aducă pruncul cu Dumnezeu prin mila Lui și bucurie va să aibă la facere căci ce mult a așteptat de mirare. Ci razeșul care sorbise din băutură a zis: Așteptîndu-ne noi oareșicare clipă să îi fie țeonchiul acuma. Și încă a nălțat el paharul care-i stătea împotrivă că lui nu îi era vreodată trebuință să îi ceară sau să îl înghiontească oarecine

spre băutură și, Aide să bem, a zis, întru deplină înveselire, și sorbea după puterile lui cât mai adânc închinînd pentru ei și unul și altul pentru că era om să se îndemne vîrtos la poftele lui omenesti. Iară sirele Leopold ca cel mai vrednic oaspe pomenit în sălile învățăceilor și omul cel mai cu blîndeță și cu milosîrdie dintre cei care pun mîna de gospodar chibzuit sub cloșcă și cel mai inimos cavaler de pe lumea întregă care vreodată către vreo cucoană aleasă și-a făcut slujba îi turna cu osîrdie în pocal. Muncile muieresti cu mirare mare cîntărindu-le.

Aicia vine rîndul să vorbim acuma despre adunarea care aici se ajunsesese cu gînduri să se dea la beție dacă avea să îi țină puterile. Liotă de capete învățate pe de o rîină și pe de alta a mesei, adică cum ar veni să se cheme după nume, Dixon de i se zicea mai tînărele de la sfînta Maria ce-sare-într-ajutor cu alți soți ai lui, Lynch și Madden, învățăcei în praxisuri doftoricești, și răzășul cel liber care se chema Lenehan și încă unul de pe la Alba Longa, unul Crotthers, și tînărul Stephen cu chipul ca de călugăr de ședea capul mesei, încă Costello care oamenii îi zic Costello Pumn Tare numele trăgea de pe faptă voiniciască mai dindărăt pomenită în scrisoare (iar între ei toți, tînărul Stephen care se ținea tras la o parte, el era cel mai îmbețit care și striga încă după tot mai multe mieduri) și alătura blîndul sirele Leopold. Însă pre tînărul Malachi îl așteptau ei că se giuruise că are să vină și dintre aceia care își ținea gîndul înspre viclenie ziceau că își spărsese el cuvîntul dădut. Și sirele Leopold dacă venise șădea cu ei dimpreună că el prietenie nesmintită purta sirelui Simon și acestuia fecior al lui tînărul Stephen și încă sfîrșeala îl domolise aicia după mersurile lui lungi încît ei îl ospătau acuma bogat din toate părțile cinstindu-l. Milosîrdia mare îl mînase, patima părea că îl împunge a purcedere, iarăși oareșicare silă de la a se stîrni locului.

Că erau ei învățăcei mintoși tare. Și asculta la ei cum se îndemna la svat unul protiva cestuilalt tot despre facerea pruncilor și de ce se cade întru aceasta, tînărul Madden zicînd că dacă ar fi și ar fi rău lucru ar fi fost soața să moară (că așa se și nimerise vreme de un an îndărăt cu o femeie din Eblana în casa lui Horne care acuma se petrecuse de pe lumea aceasta și chiar în noaptea din urmă de dinaintea morții ei toți meșterii tămăduitori și apotecari veniseră de stătuseră la voroave despre ce și cum cu ea). Și spuneau ei acum mai încolo că ea era să trăiască fiind că de la început zisu-s-a că muierea trebuie să facă în durere și așa aceia care erau în gîndul ăsta întăreau că bine zisese Madden și adevărat căci avea întristăciune să o lase să moară. Iarăși nu puțini și dintre aceștia era și tînărul Lynch căzuse la nedumireală de nu cumva lumea este sub rele ocîrmuită și nici vreodată nu ar fi fost altmîntrelea măcar că oameni de

neștiință zic într-alt fel numai că ei nici cei care îi stau județ nu aduc leac la aceasta. Dovedirea războlirii Dumnezeu dee o. Ahea se răciseră acestea spuse numai că toți strigară cu un singur țipăt că na, pe Sfînta noastră Fecioară și Mumă, muiera să stea să trăiască și pruncul să fie să moară. Dar încăși în această umoare s-au înverșunat tare la capul acesta care cu argumenturi care din băutură vorbind numai că moșneanul Lenehan îndată se înghesuia care cînd să le îndestuleze păharele cu vinuri piștitoare din ierburi așa încît de loc voia inimii să nu lipsască. Deci tînărul Madden le desluși la toți potrivirea împregiustării spunînd că muiera s-o pristăvi cătră Domnul și că precum pentru evlavie și după sfaturile peregrinilor și călugărilor și de o giuruință care o făcuse la Sfîntul Ultan ot Arbraccan cinstitul de bărbatu-su nu vroise să lase moartea ei care lucru auzind cu toți minunat să încăjiră. La care tînărul Stephen aceste vorbe avu după cum urmează, Murmurarea, nobili siri, lucru adesea întîmpinîndu-se prin oameni de obște. Și acuma pruncul cît și părintea lui laudă aduc Ziditorului, care din întunecimea dintîiului cerc ce hăul-ngrădește, ceastălaltă din focul de curățire. Dară, mila lui Dumnezeu, ce facum cu sufletele noastre cu puțință întru Domnul care noi noapte de noapte în a le face fără de puțință stăruim, lucru care iese păcat împotriva Duhului Sfînt, Făcătorul și Dătătorul de Viață? Că, boierilor, pofta noastră curindă este. Noi suntem singure mijloace de lesnire pentru jigăniuțele din sinea noastră și firea alte scoposuri are decît pe noi doar. Și spuse atunci mai tînărul Dixon către Costello Pumn Tare Dacă știe el ce scoposuri sînt acelea. Decît că băuse prea tare și cuvîntul pe care dinlăuntru s-a mai priceput să-l scornire a fost că mereu ar stătea gata cu tot dinadinsul să necinstească orice muier, cum ar fi ea, soață, vărgură sau țitoare dacă așa i se făcea să lapede de la sine umoarea împreunării trupești. Și la acestea Crotthers de la Alba Longa s-a apucat să țipe epifonema din alcătuirea tînărului Malachi de lauda dobitocului inorog numit carele la mia de ani o dată desfătarea în cornul lui și-o cată iar celălalt împuns din toate părțile de zbucălniciile lor cu care de dînsul băteau jocul pe toți cu fierbinteală i-a rugat să stea cheazășie că cu ajutorul lui Sînt Foutinus și sculelor lui avea să se arate destoinic în orice lucru ce stă în puțința omului. La asta au rîs toți cu strîmbături mari decît tînărul Stephen și sirele Leopold care nu se îndemna să rîdă prea netainic de la o melanholie ipohondriacă care nu se lăsa să o rășchireze cît și de milosîrdie pentru ea de-și slobozea pruncul oareșicare ar fi fost ea și oareșiunde. Și a zis apoi tînărul Stephen cu neplecare despre maica Biserica și cum voa ea să-l leapede de la ea, și despre pravila canoanelor, despre Lilitha, mijlocitoarea slobozirii pruncilor nainte de vreme, cum și de îngrecarea prin vîntul cu semințele luminii au prin bărbăția șoare-

cilor zburătorii gură la gură au, cum Verghiliu a zis, prin izdărirea soarelui-apune au prin miroasele floarei de lună au încă dacă s-a împreunat cu o femeie care de curînd cu bărbatu-su s-a împerechiat, *effectu secuto*, au tîmplătoriu din scăldătoare după doxa lui Averroes sau Moisi Maimonidul. Mai zicea cum la capul a lunii a doua duhul omenesc vine de se picură și cum maica noastră cea sfîntă împătorește vecinic în cuprinderea ei sufletele întru mai marea laudă a numelui lui Dumnezeu vreme ce maica pămîntenească care doar alcătuire muierască să slobode născuții dobitocește ieste se cade să piară după canoane cum bine a zis cel care ține pecețile pescuitorului, însuși fericitul Petre pe care piatră s-a întemeiat sfînta biserică în veacurile toate. L-au întrebat atuncia toți învățăceii pe sirele Leopold dacă la peristase ca acestea pînă într-atîta cu primejdiia muierii ar ispiti că să pună în cumpănă viața protiva vieții. Cu coaptă zicere ar fi vrut el să răspunză și cuvenită tuturor, cît proptindu-și falca în palmă, a zis meșterșugește, după obiceiul său, că și cum lui i se dăzvelise, care din totdeauna iubise arta doftoricească cum se poate un neștiutoriu să o facă, și potrivit aceasta și cu exprienția unui peristasis care atît de rar vădește bine este că Maica Biserică cu aceeași mîna strînge paraua și de la naștere și de la moarte; și în acest chip răspunzînd scăpă de iscodelile lor. Adevărat este aceasta, pe Dumnezeu, a zis Dixon, și dacă nu mă nedurimesc eu tare, aici e cuvînt greu atîrînd ca și în-grecat. Ce auzind tînrul Stephen minunat de învoioșat se arătă și se puse chezaș la toți că adevărat cine de la sărac fură Domnului cu dobîndă îi dă că era bărbat cu duhul sălbăticit cînd aburul băuturii i să învăluia la cap și că acuma aburii aceștia era încuibăți foarte tare în sinea lui stăruitor se arăta.

Iarăși sirele Leopold stătea în posomorală multă cu toate vorbele sale ca unul ce încă se miluia tare de strigătele de spaimă ale muierilor gureșe în obidă și pentru că își întorcea privirea minții îndărăt la buna sa doamnă Marion care îi dăduse singur un prunc de parte bărbătească ce în a unsprăzecea zi a vieții și murise și nici un om de meșteșug doftoricesc nu se învrednicise să îl lecuiască atît de noptatic este sorocul. Și cum ea rămăsese la mare jale și cu suspinuri mari de la inimă pentru acea întîmplare rea și cum pentru îngropăciunea pruncului îl învălise în cămășuță de lînă de noatin (că era atunci către miezul mort al iernii) iar acum sirele Leopold căruia nu îi mai era os din osul trupului său îi fie moștean privind către feciorul priatenului său se și închidea în tristeță pentru fericirea de dinainte risipită și atîta cît silă îi era că n-are și el făt să-i fie stîlp împodobit la nevoile lui să și le sprijinască (că cu toții îl ziceau om de bine) cît se întrista tot la fel pentru tînrul Stephen că hălăduia cu oameni de izbeliște și își sufla vîntului talanții cu vrute.

Atunci pe acea vreme tînărul Stephen turna în toate pîharele de stăteau deșerte că prea puțin ar mai fi rămas dacă cei mai cu măsură nu și-ar fi umbrît gura pocalelor de la cea ce cu rîvnă le cerca și, cu rugăciuni multe pentru gîndurile patriarhului Romei, îi aroma să închine lui Vicarului lui Cristos care zicea el tot așa este vicarul de zbieret frumos. Acuma cată să bem, îndemna el, din cupele acestea și cu toți sorbiți din miedul acest carele adevăr zic nu este trup din trupul meu ce duhului meu îi este întruparea. Și lăsați frîngerea pîinii celor care singură cu pîinea trăiesc. Nici nu vă fie teamă că ceva să vă lipsească că aceasta mai mult are să vă mîngiie cît are să vă fie în răspăr cealaltă. Uitați-vă numai aicea. Și le arată dinari lucitori din ai tributului și banchele de ale argintarilor preț de doao lire nouăsprăzăce șilingi pe care îi avea, zicea, pentru un cîntic ce îl alcătuisese. Se mirau toți să vadă bogățiile aici spuse într-atîta secetă de bani cîtă fusese acoloșa înainte. Vorbele lui au fost acestea după cum se urmează mai încolo: Toți cum că să știe, a zis, ruinurile timpului zidesc casele veșniciei. ce va să zică asta în tălmăcire? Vîntul dorinței usucă măceșul dar după aceea se face că din mărăciniș se ridică trandafirul pe crucea timpului. Băgați seamă la ce vă spun eu. În pîntecele femeii cuvîntul s-a făcut trup dar în spiritul alcătuitorului tot trupul ce trece se face cuvîntul care nu se va trece niciodată. Asta e postcreația. *Omnis caro ad te veniet*. Nu stăm la îndoială că este puternic numele ei al celei care a găzduit în pîntecele ei trupul Atoaterăscumpărătorului, Mîntuitorului și Păstorului nostru, maica noastră cea puternică și mare și maica noastră prealăudată; iară Bernardus drept a spus că ea are o *omnipotentiam deiparae supplicem*, adică cum ar veni o atotputernicie de mijlocire pentru că este ea a doua Evă și ea ne-a mîntuit, cum spune și Augustin, însă cealaltă, străbuna noastră, de care suntem înverigați cu anastomose unele după altele de ațele buricului ne-a vîndut pe toți, sămîntă, vipt și prăsilă, pentru un sîmbure de măr. Dar uite cum se pune întrebarea. Sau ea l-a cunoscut, aceasta a doua de care spun, și nu a fost decît criatura criaturii sale, *verGINE madre figlia di tuo figlio*, sau nu l-a cunoscut și atunci stă în aceeași tăgadă sau ignoranță împreună cu Petru Piscator care lăcuiește în casa pe care Iacob a clădit-o și cu Iosif Tîmplarul mare patron al morților fericite a tuturor nuntirilor nenorocite *parce que M. Léo Texil nous a dit que qui l'avait mise dans cette fichue position c'était le sacré pigeon, ventre de Dieu!* Entweder transsubstanțialitate oder consubstanțialitate dar nicidecum subsubstanțialitate. Îndată toți au strigat la aceasta că scîrbavnică vorbă este. Ingrecare fără de bucurie, zicea el, născătoare fără de cazne, trup fără de imăciune, pîntece fără de crescătură. Datu-le e și desfrînaților să se dedea evlaviei cu credință și curăție. Cu vrere va să vlăguim vrăjmășirea, va fi vouă vrednicie.

Aici Costello Pumn Tare băngăni cu pumnul în masă și dete să cînte un viers de voie bună *Staboo Stabella* despre o fetică și cum s-a văzut cu burta la nas de la un mercenar mai fălos prin Țara Nemțească și astfel îi începu cîntecul : *La început două luni trei n-a prea fost în ale ei, Staboo*, cînd numai ce grijitoarea Quigley din prag cu glas mînios îi pofti hșșt ce nu vă rușinați nicicum și nici nu făcea decît ce se cădea să facă aici cînd îi învăța să bage seamă că locul ei acolo era să fie toate cum se cuvine pînă ce avea să vină doftorul Andrew fiind cu grijă să nu se facă bîntuială și zarvă multă care să împuțineze vrednicia veghii ei. Era o matroană bătută de ani și petrecută în tristețuri cu priviri potolite și mers creștinesc, în straie întunecate cum se cuvenea feței ei de durere și cu semnele vîrstei înscrise, și nici îndemnul ei nu trecu să nu aibe ascultare că de îndată Costello Pumn Tare a fost de ei toți certat tare și l-au dosădit pe țărănoi cu asprime mireană unii și cu primejdiile de îndreptare alții dară în vremea asta cu toți ciufuindu-l darear boala în vițicul acesta, la ce blăstămății te mîină neprietenul, că pocitanie, că stîrpitură ești, boritură printre paie, zoaie, pezevenghiu, scursură de răsvrătire, căzătură prin haznale, lepădat nainte de vreme, că să-și astupe botul de maimuță lătrătoare, iar bunul sirele Leopold care avea pentru cunoaștere floarea liniștirii, dulcele măghiran, și el dedea sfatul că prilejul timpului acela prea sfînt era și convenit să fie încă ținut prea sfînt. În halele lui Horne liniștea lasă să lăcuiască.

Și să nu mai fie vorba lungă, nici nu se potoliseră aceste cînd meșterul Dixon de la Mary în Eccles, rînjindu-se foarte tare, l-au și întreat pe Stephen tînărul pentru ce nu se otărîse să facă legămintele monahicești și el i-au răspuns că ascultarea-i la vîntre, ferirea de preacurvie-n morminte și fără de voia sărăcie în toate zilele vieții sale. Învățăcelul Lenehan la aceasta i-a întors că și el auzise de isprăvi rele din astea și încă mai cum, că i se spusese și lui povestire, acela noroise curăția de crin a unei fetișcane încrăzătoare care amăgire a celor necopți la minte înșamnă și cu toții se îmbulziră cu un acelaș glas mare înveselindu-se și închinînd pentru ostenele lui de zămisleală. Însă el spuse cu față nefățărîtă că era tocma pe dos presupusului lor că era el veșnic fecior și fără știrbire neștiutor de muiare. La vorbele acestea îmbucurarea se lăți în ei și mai mult și se apucară să îi aducă aminte de cîntul ciudos de despuierea și deschiderea porților fecioriei la soațe, cum se face de cătră prioții din insula ce îi zice a Madagascariului, ea să fie în îmbrăcări albe și șofranii, mirele în albe și sîngerii, cu aroame de nard și facile aprinse, pe pat de nuntire și chiricii să cînte în vremea aiasta chirie eleison și cîntarea de laudă *Ut novetur sexus omnis corporis mysterium* pînă cînd i se străbătea acolo fetia. Și după aceea le-a glăsuît el un

prea formos cîntecel făcut de gingașii menăstrăși Meșterul John Fletcher și Meșterul Francis Beaumont care e tras din *Tragedia Fecioarei* de ei născocită dinadins pentru împărăchiere de ibovnici ca aceasta: *De sîrg în pat, de sîrg în pat*, fiind aceasta repețirea cîntării cîntate cu însoțire de pe strunele cembaliului. Epithalamion negrăit dulce cu îndemnuri peste poate înmuietoare pentru tineri nestruniți în ale amorului pe care făcliile aro-mitoare ale rusalcelor i-au mînat cătră culcușurile cu patru picioare ale nunteștilor însoțiri. Bine s-au nimerit aceștia doi, a spus Meșterul Dixon veselit, numai că, ascultați aici, tineri jupîni, mai bine ar fi fost ei chemați Beau Mult și Flocosul că, pe legea mea, din astfel de potriveală putere mare ar putea să se prăsească. A zis și Stephen cel tînăr atunci că și cît îi arăta lui ținerea de minte aceia doi singură o frumoasă aveau a lor și pe aceea o schimbau între ei întru desfătările amoroase că în zilele acelea își trăiau cu mult saț viața și obiceiurile pămîntului primeau asta. Mai mare iubire decît aceasta, zicea el, nu poate omul să aibă decît acela care își pune soața întinsă pe pat în calea prietenului adevărat. Mergi și tu acuma și fă tot aceasta. Așa tocmai, sau vorbe tot acestea zicînd, grăit-a Zarathustra, în vremuri regius profesore de uma-nități franțuzăști la Universitatea Coada Boului și nici nu și-a tras su-flarea bărbat vreodată la care seminția oamenilor să fie mai datorată. Căci adă tu numai străin în turnul casei tale, și mare minune dacă patul tău nu ți-o așternut în alte cămări decît cele mai bune. *Orate, fratres, pro memetipso*. Și cu toții să zică, Amin. Adu-ți aminte, Erin, de gene-rațiile tale și zilelele tale din vechi, cum puțin ți-ai plecat tu urechea la mine și la cuvîntul meu și ai adus străin la poarta mea să se dea curviei în vîzul meu și să crească gras și să dea din picioare ca și Jeshurum. Pentru aceasta ai păcătuit împotriva luminii și ai făcut din mine, domnul tău, sclavul slujitorilor tăi. Întoarnă-te, întoarnă-te, clan al lui Milly, și să nu mă dai uitării, o Milesiano. Pentru ce ai făcut această stricăciune în vîzul ochilor mei că l-ai luat înaintea mea pe neguțătorul de cură-țanie și te ai lepădat de mine în fața romanului și a indianului cu vorbirea de întunecime cu care fiicele tale au împărtășit așternutul? Privește acum în fața ochilor tăi, o poporul meu, peste țara făgăduinței, încă de pe Horeb și de pe Nebo și de pe Pisgah și de pe Coarnele Hatte-nului peste țara unde curge lapte și miere. Dară tu m-ai alăptat cu lapte amariu: luna mea și soarele meu mi le-ai stîns în veac de veac. Și singur m-ai lăsat în veacul veacului pe cărările de întunecime ale amărăciunii mele: și cu sărut de cenușă ai sărutat tu gura mea. Astă întenebrare a înlăuntrului, a purces el să spuie, nu a fost luminată de înălăpciunea septuagintei nici pomenită că Orientele care de din înal-turi a spart porțile iadului a fost străbătătoriu unei întunecimi care erau

de dinainte așezate. Obicinuința împruținează întunecatele pătimiri (cum Tullius zice de dragii lui stoicieni) nici Hamlet tatăl aceluia n-a arătat prințului fiu-su buboi de arderea focului. Dulceața în nămiaza vieții este plagă a Eghiptului care în nopțile de dinaintea născătoarei și de dincolo de muritorie își au foarte cuvenit *ubi* și *quomodo*. Și tot precum sfîrșiturile și ultimariile ale tuturor lucrurilor se acordă oarecumva în mijlocuri și măsură cu începuturile și sorgințile încît e tot aceeași concordanță pe multe căi care vine de face creșterea de la naștere încă mai săvîrșind prin acel metamorfozion spre îndărăpt scăzămîntul și ștergerea cătră fine care plăcută este pentru fire tot la fel se întîmplă cu ființarea noastră de sub soare. Surorile cele bătrîne ne trag în viață ; ne jăluim, ne sporim, ne zburdălnicim, ne agățăm, ne îmbrățăm, ne despărțăm, ne împruțănăm, ne repaosăm ; asupra noastră cînd sta-vom morți apleca-se-vor ele. Dintîi izbăvit din apele îmbătrînitului Nilus, prin trestii plecate, în culcuș de nuiale împletite ; la urmă scorbura vrului munte, sepulcram în întunecime astupat printre strigările laolaltă ale pardosului de munte și ale pajerei care frînge oasele. Și cum nici unul nu-și știe ubicitatea tumulului nici prin ce treptate rînduiri într-acolo fi-va virît nici de spre Tophet sau cetatea Edenului, asemenea este totul ascuns cînd am vrea înapoi după spate să vedem din ce ținuturi ale îndepărtării ceul cinelui nostru și-a tras de unde.

Aicia Costello Pumn Tare a zbierat cu tot glasul mai ales o *Etienne chanson* și cu larmă i-a îndemnat să ia seama, că înțelepciunea și-a clădit casă, cu boltire naltă împărătească de veche instituire, chiară palată de sticlă al Ziditoriului unde toate sînt așezate după lege fromoasă iară răsplată cui a o înțelege se încumetează.

Priviți casa clădită de iacob din stirpea dedalicească,

Vedeți boabele strînsă în sacii ce stau să plesnească,

În ogrădia unuia altuia rătunjită, împărătească.

Și iată s-a arătat trosnet înegurat de zarvă și fum, înfricoșat, slobozindu-se cu mare lătrat. Dinspre stînga strîmb Thor tună încruntat ; cu mîniere aprigă azvîrle baltagul. Venit-a furtuna care îi spăimînta inima. Și meșterul Lynch i-a cam poftit să ia aminte cum cîrtește și se făleşte că doară zeul se burzuluiește de vorba lui demonească și păgînească. Iară ceta care pînă atunci se îndărătnicise să fie atît de grozav, galbin se făcu acuma la chip și toți îl vedea cum se chircea și se împruțina că făloșenia lui atîta de sus nălțată acuma stătea pleoștită și inima îi dîrdîia în cușca pieptului cum îl cerca zavistia furtunii. Și care au rînjit așa văzîndu-l care s-au rîs cît ce Costello Pumn Tare s-a înverșunat iară în beutura lui care și meșterul Lenehan s-a juruit să facă întocmai și împărchia fapta cu spusa fără să îi dea careva ghes la asta. Doar că fălosul

cel falnic a țipat atunci că să fie și Nichipercea în pocălul lui tot aceea și el nu va să se lase ajuns pe de la spate. Însă erau doară vorbe să fățărăască înfricoșarea de se pitea și chitea în cășile lui Horne. Bău atunci din mare sorbire să-și facă inimă oareșicît că huruia tunetul dindlung peste cerurile toate că și meșterul Madden, priceput să fie cu frica de Dumnezeu cînd voia, i-a dat ghiont în coaste la tunetul cela ca de Județul cel Mare și meșterul Bloom, alături de fălosul îi făcea vorbe de potolire să-i atîpească frica lui mare, dîndu-i de veste că nu era nimic alt lucru decît zgomot mincinos ce auzea el, scurgerea apelor din norul de tunet, uită-te ca să vezi, că se și săvîrșise, totul în fire cum se cad fenominele.

Dar oare a fost înfricarea tinerelului Umflă-n-pene îngenunchiată vorbele Liniștitoriului? Nu, că purta el la lingurea spinos de tăinicie Amărăciune numit care nu din vorbe se putea risipi. Și să nu fi fost el atunci nici liniștit ca și unul acela nici cu frica de Dumnezeu ca și celalt? Nu era nici cum astfel cît de mult ar fi vrut el oricum. Dară nu i-ar fi fost în putere caznă iarăși să găsească ca și în tinerețe clondirul Cuvioșenie cu care pe atunci se întrema? Cu adevărat nu că nu era Harul care să îi găsească acel clondir. Auzea el așa dară în plesnetul cela glasul dumnezeiții Născătoare sau, ce Liniștitoriul spusese, o minciună de Fenomăn? Auzea? Vezi bine, nu să putea să n-audă decît doară că aștupatu-și fi-ar țeava Înălăgere (lucru ce nu făcuse). Că prin țava ceea cunoștea el că iaste în țara Fenomănilor unde și trebuia fără amăgire într-o zi bună să și moară că era și el ca și cu toții doar chip trecătoriu. Și n-avea el să să învoiască să moară ca și toții și să să treacă? În nici nu chip nu vroia și dădea să facă multe jocuri așa cum fac bărbații cu soațele lor ce le-a poruncit Fenomăn să facă care se scrie la cartea Lege. Atunci nu avea el știință nimic de țara ailaltă care să chîmă Să-crezi-în-mine care iaste țara făgăduinții că stă sub regele Desfătătorul care să fie în veac unde nu este nici moarte nici născătorie nici însoțire nici făptuire de mumă la care toți au să între atîta de mulți cît crez în ea? Da, Evlaviosul povestise de țara aceea și Curatul îl mînase pe drumul bun însă cauza era că pe cale să însoțisă cu o curtizană anume plăcută ochiului la vedere pă numele ei, zicea ea, i se zicea Ce-ai-în-mîna-nu-i-minciună și l-au aromit în greșală de la calea dreaptă cu lingușălele ei ce i le spunea ca, Ho, chipășule, ia trage-te într-o parte încoace și am să-ți arăt mîndră privăliște, și atîta l-a îmbiat cu vorbă mieroasă că l-a tras în peștera ei care se zice Doi-într-un-tuși sau, cum o chîmă unii mai învățați, Concupiscința Trupească.

Aceasta era întru ce toată soțietatea care șădea acolo dintraolaltă în Conacul Mumelor cel mai mult lăcomea și dacă s-ar fi tîmplat cu

curtizana aiasta Ce-i-în-Mînă (care pe dinlăuntru toată era plăgi scîrbavnice, jivine urite și diavol blăstămat) toți s-ar fi îmbulzit cu ghionturi grozave să să întindă cu ea și să o cunoască pă ea. Că despre țara Să-crezi-în-Mine ziceau că nu era decît închipuire și nici nu puteau să lege gînd despre asta că, mai întîi, Doi-într-un-tuși încotro îi amăgea ea era peștera cea mai desfătătoare și înlăuntru patru perine erau cu patru înscrisuri și cu vorbele acestea acolo, Haipespate și Dearăsturnica și Dearușinelea și Cemaiîncoaceîncolo și, doilea, că de plaga scîrbavnică Sfrint și de jivine lor nu le păsa de asta, că Prezervativ le dăduse scut mare din maț de bou și, treilea, că nici nemulțămire nu le putea face Prăsire care era diavolul cel rău tot prin vîrtutea scutului care se chiamă și Pruncumort. Așa stăteau toți în vedaniile lor orbești Meșterul Șicană și Meșterul Rareori cu Frica de Dumnezeu și Meșterul Maimuța care Suge, Meșterul Din Fățarie Om Liber, Meșterul Dixon Mofturosul, Tinerelul Fălos Falnic, și Meșterul Liniștitorul cu Binișorul. În care lucru, nebunilor îmbulziți laolaltă, cu toți luarăți amăgire că acela era glasul zeului care mult și adînc se mînia și stătea să-și nalțe brațul să le terciuiască sufletele pentru ocările și voroavele lor scuipate potrivit poruncii lui care pentru prăsire pîrintește povățuiaște.

Așa că joi iunie în șaisprezece Patk. Dignam coborît în pămînt de dambă și după secetă cumplită, mila lui Dumnezeu, și a plouat și un bargagiu venind pe apă în jos cale de vreo cincizeci de mile cu turbă de zicea că sămănăturile nu dedea, cîmpurile însetate, tare posomorîte și duhnind tare, și mlăștinișurile și landa. Greu îți mai trăgeai sufletul și toate ierburile și mlădițe arse fără strop de apă de atîta vreme cît nimeni nu-și mai aducea aminte să fi fost atîta vreme fără ploaie. Și mugurii rumeni toți pâlîți și năpădiți de bube și pe dealuri numai uscături și vreascuri gata pălălaie la orice scăpărare. De toată lumea zice, care cum îl taie capul, că vîntul ăla mare din anul trecut în februar de-a bătut țara cu atîta nevoie nimica toată lîngă amărăciunea asta mare. Numai încet încet, cum ziceam, după ce s-a amurgit seara, și vîntu se lăsase spre soare apune, nori mai mărișori de se umfla cît se înțețea întunericu și babele ălea de zic vremea căsca ochii în sus la ei și fulgeră reșchirate întîi pe urmă, după ceasurile zece, trăsnet mare cu tunet uruitor și cît ai bate din geană cu toții la goană de se dau peste cap să dea la adăpost din fumăgăraia de ploaie, de bărbații își ferea pălăria de paie cu cîte o cîrpă sau batistă, femeile țopăind și-și ținea fustele aburcate cum a început potopu. Din piața Ely, pe strada Baggot, peste pajiștea ducăi, d-acolo prin grădinile lu al-de Merrion și mai departe pe ulița Holles, puhoai de curgea în bolboane pe unde fusese nainte sterp și lucios ca osu și nici cărîță sau caleașcă sau fiacăr să vezi da nici nu a mai trăs-

nit după tunetu cela de la început. P-acolo chiar în poarta prea cinstitu-lui domn jude Fitzgibbon (care va să judece dimpreună cu domnu Healy pricina cu pământurile școalii) Mal. Mulligan gentilom de toată cinstea că tocma venea de la domnu Moore scriitoarele (care a fost papistaș, zice lumea, da acuma s-a făcut regalist cumsăcade) s-a nimerit să dea de Alec Bannon care cu păruca tunsă (cum le poartă acum și cu ilicuri de seară de la Kendal) și atunci sosise în oraș din Mullingar cu poșta regulată unde al-de vāru-su și fratele lui Mal M. mai șād încă o lună pînă la Sîn Swithin și-l întrebă că ce dracu-i cu el aicișā, că el se ducea acasā da ālalt la Andrew Horne cu gînd să mai ciocnească și el un pahar, așa zicea, și dā-i să-i spuie de o vițică mai nārāvașā, bine îngără-șată la etatea ei și cu picioarele zdravene de tot da toată vremea turna cu găleata așa că haide dimpreună pînă la Horne. Acolo Leop. Bloom de la gazeta lui Crawford, foarte la largu lui cu o liotă de băiați de viață, adevă învățācei de nădejde, Dixon mai tināru, distipol de la Maica Dom-nului a Miluirii, Vin. Lynch, unu din Scoția, Will. Madden, T. Lenehan, cu întristare de la un cal de curse ce-și pusese gîndu la el și Stephen D. Leop. Bloom era colo dintr-o langoare de o avusese da acuma era mai bine, vișînd el az-noapte chip minunat cu cucoana lui madam Moll în papucei roșii și șalvari turcești care zice cine să pricepe că înșamnă schimbare la față și madam Purefoy și ea acolo, care o primiseră că se rugase că-i cu burta mare, și acuma la cazne, sāraca femeie, îi și trecusā vremea de două zile, și moașele le trecea toate nădușelile dar nu se slobozea deloc, cu greață mare că mîncase o strachină de fiertură de orez bun să usuce mațele pe dinăuntru și își și trăgea sufietu iute de tot de ar fi trebuit să fie flăcău mare cum se tot zbătea acolo înlăuntru ei ziceau, da să dea Dumnezeu să facă mai repede. Asta-i al nouālea mititel, cicā, și de Blagoveștenie a mîncat din unglișoară la āl mic care împlinise tocma anu și cu alți trei care-i alăptase la sînu ei și murise toți trecuți cu scris frumos în biblia casei. Bārbatsu și el de vro cincizeci de ani și metodist dar primește împărtășania și îl vēzi duminica dacā e vreme fru-moasă cu cîte unu din băeți pe chei cu undița sau în bărcuța lui care o are de iese la pește și prinde o grămadā, am auzit. Ce să zic a fost ploaie foarte mare că s-a rācorit de tot și ajutā și la recoltā numai că cine zice că se pricepe zice că după vînt și apă vine foc că așa a și proorocit în almanahu Malachi (și aud că domnu Russell a scris un oracol proorocitor tot la fel luat din idiomu hindustani în gazeta lui pentru fermieri) că unde-s două trebuie să fie și-al treilea dar asta e numai așa o vorbă fără adîncime de înțeles pentru babe și pentru copii de țîță dar vezi că uneori se găsește că s-au brodit așa cu toate minunățiile și nici nu știi cum.

Cu astea s-a împins Lenehan pînă în capu mesei să zică cum că scrierea asta fusese în gazetă de-astă seară și se tot făcea că o scoate să o arate (că se jura cu vorbe urite că mult îl muncise gîndu la asta) da Stephen i-a dat ghiont să stea din căutat și l-a poftit să șadă aproape și a și făcut asta cu îndemn mare. Era soi de om de jocuri multe care îi ziceau toți șugubăț mare și mai și paiată încă la femei, la cai, sau la vorbe despre unu și altu cel mai descurcăreț. Adevărat iese că era cam strîmătorat și mai mult și mai mult prin cîrciumi și taverne mai soioasă cu recrutori de matrozi, grăjdari, ai de țin paraua la pariuri, zavistnici, bătauși, maimuțoi stîrciți, cumetre, alea de prin lupanare și alții buni de puși în cadru sau cu vrun portărel sau sergent la nimereală care își pierdea mereu nopțile cu ei pînă ziua în nămiaza mare că mai ciupea de la ei prin bîrdacele de băutură cîte o poveste unsuroasă. Mînca pe apucate prin cîte un han dărăpănat și dacă băga în el ceva resturi de bucate sau vrun castron cu mațe și mai avea și o băncuță în pungă apoi îi dădea cu gura, cîte vreo vorbă de batjocură de la haimanalele lui de se ținea toți cu mîinile de burtă. Alălant, Costello, adecă, că a auzit ce vorbea a întreat dacă e vro scorneală sau lucru poeticesc. Ba nu, zău că nu, zice, Frank (că așa îl chema) chestii despre vacile din Kerry care le taie acuma cauza molimii. Da n-au decît să le ia dracu, zice, și făcea cu ochiu, din partea mea, cu tauru lor cu tot, nici nu-mi trebuie. Are balta pește și cu mare prietenie se întindea să ia din heringii afumați de era atîrnați acolo și îi ochise cu poftă vremea asta și acest fel avusese pofta ce-o poftise că oricum avea gura mare. *Mort aux vaches*, zice Frank atunci pe limba franțuzască că i-o băgaseră în cap de la un neguțător de rachiiuri ce ducea cu corabia de la magaziile lui din Bordeaux și vorbea acuma franțuzăște ca un om de lume. De mic copil Frank ăsta fusese un fel de pierde vară și taică-su, primare printr-o mahala, nu cine știe ce înstărit să-l țină pe la școale să buchisească carte sau să socotească, l-a scris la universitatea să învețe fizica da el și-a luat frîul în dinți ca mînzul și știa mai bine socotelile pe la judecătorii și la țară decît cărțile lui de învățătură. Unele dăți voia să se facă actoriu, sau altă dată ca furier sau cu pariuri, pe urmă nici nu-l mai țineai din cîrciumi sau la luptele de cocoși, alte ori să se călătorească pe mare sau călare pe drumu mare cu țigani, să fure pentru bani copilu moșierului noaptea pe clar de lună sau să dosească rufele de la spălătorese sau să sucească gîtu la găini pe sub garduri. Tot fugise de acasă că nu mai știa nici el socoteala și iar se înturnase cu vîntu în buzunare că taică-su plîngea de toată bucuria cînd îl vedea la față. Cum așa, zice domnu Leopold, care șădea mai încolo cu mîinile la piept, doritor să știe unde bătea vorbele, le taie pe toatele? Vă zic eu că le-am văzut încă azi dimineța cum le mîna la

corăbiile de Liverpool, zice. Nu-mi vine a crede că e așa de rău, zice. Că avea experiențe la vite ca astea de prăsilă și la alea tinere, sau la berbece de un an cu lînă grasă, că fusese mai de mult cu leafă la domnu Joseph Cuffe, neguțător de soi de-și câștiga traiu cu vite vii și vindea și locuri de pășune, chiar lîngă curțile lu domnu Gavin Low pe strada Prusiei. Aicia nu sînt să zic ca domniile voastre, zice. Mai degrabă-i sughițu de la nădufu vacilor. Domnu Stephen, cam luat de mirare da îi vorbea frumos, zice că nici vorbă de așa ceva și că avuse știre de la marele pieptănar al cozilor de la curtea împărătească cu mulțumiri pentru ospetie, că-i trimitea pe doftoru Boalavitei, cel mai renumit prințator de vaci din ducatul Muscoviei, cu ceva bărdace de leacuri să ia tauru de coarne. Haide, haide, zice domnu Vincent, ce mai. Te trezești că te ia dilema-n coarne cînd nici nu știi dacă te bagi cu un taur care-o mai fi și irlandez, zice. Irlandez de nume și irlandez din fire, zice domnu Stephen, și îi sălta băutura în pahar. Taur irlandesc în prăvălie de porcelanuri englezescă. Văz eu unde bați, zice domnu Dixon. Îi tot același taur de l-a trimis pe insula noastră fermieru Nicholas, ăl mai mare crescător de vite dintre toți, cu cîrligu de smarald trecut pînă nas. Aicia bine zici, zice domnu Vincent de peste masă, l-ai luat tauru de coarne, zice, că taur mai gras și mai de soi nu s-a bălegat vrodată pe pajiștile astea. Că are coarnele îndestulării, pielea de aur și suflare fumegoasă și bună de-i iese pe nară că toate muierile de pe insulă, și-au lăsat dracului aluatu și făcălețu, și-au dat zor după el să-i atîrne încovrigări de margarete de bărbățiile lui taurești. Și ce, zice domnu Dixon da pînă n-a ajuns aicia fermieru Nicholas care este eunuc a pus de l-a scopit un colegiu întreg de doftori, care nici nu era mai breji de loc decît el. Acuma luați-o din loc, zice, și vedeți de faceți cum v-o învăța văru-meu bun lord Harry și mai luați de aici și blagoslovire de fermier, și zicînd așa s-a plesnit tare cu palma peste șăzut. Da și blagosloveala asta și plesnetu jos tot l-au ajutat la ceva, zice domnu Vincent, și ca să nu se dea bătut i-a arătat zburdălnicie care era cît două de-ale ăluilant și uite așa fetică, soață, stareță și văduvă și pînă în ziua de az au să zică că mai bine și mai bine să îi ofteze lui la ureche pe întuneric pe prin grajduri au să-l lase să le lingă pe la ceafă cu limba lui lungă și sfințită cît să se cunoască prin pat cu cel mai de soi și mai chipeș flăcău din toate cîmpiile Irlandiei. Și încă un altul să-și mai spuie și el vorba: L-au și îmbrăcat, zice, și în iie cu funduliță și în fotă și cu băsmăluță și cu bete și cu mînecuțe la mădulare și i-au tuns și cîrlionțu și peste tot l-au frăcat cu spermanțat și i-au și zidit staul la tot cotu drumului cu iesle și zgheab de aur pline ochi cu fînu cel mai bun din piață să înfulece și să balige după poftă. Și atunci tata credincioaselor (că așa îi

ziceau) se făcuse gras de abea mai ieșea la păscut. Ca să direagă aiasta damele și damzelele noastre viclene venea de îi ducea nutrațu în poală rochii și el cum se umfla la burtă odată să ridica în în doao picioare și le arăta cucoanelor o taină și mai mugea și scotea răget pe idiomu lui taurăsc și toate dă-i după el. Așa e, zice altu, că așa îl răs fătau că nu mai suferea să crească pe pământurile țării decît iarbă verde pentru el (că numai coloarea asta îi plăcea) și a înfipt și scîndură pe un deal în mijlocu insulei cu scriitură și zicea : Pe legea lu lord Harry, verde în valuri să se volbure iarba în văi. Și, zice domnu Dixon dacă adulmăca vrun hoț de turme în Roscommon sau prin pustiu prin Connemara sau vrun gospodar prin Sligo care să fi semănat vrun pumn de muștar sau vro mînă de sămînță de gulie îl prindea pandaliile și o lua pe coclauri pîn toată țara să desgroape cu coarnele tot ce se sămănase și asta din porunca lu lord Harry. Că la început a fost gîlceavă între ei, zice domnu Vincent, și lord Harry l-a dădut pe fermieru Nicholas la toți dracii și îi zicea că îi țitor belit de-și ține șapte tîrfe în casă și lasă că îl învăt eu minte, zicea. Îl fac eu să simtă cum pute iadu, zice, că am aicea coardă de bou de la taica lăsată. Da într-o seară, zice domnu Dixon, cînd lord Harry își peria pielea lui regească să se ducă și el la masă că ciștigase la întrecerea de bărci (că el la barca lui are lopeți late și așa scrie la întrecere toți ăilanți să vislască cu furcile de fîn) s-a văzut în oglindă că se asemănă al dracu cu un taur și a citit în nușce terfeloagă ce-o ținea pe acolo și murdară de urmele de degete soioase că se și cobora prin stînga din stirpea ălui taur campion de la romani, *Bos Bovum*, va să zică pe latinească de baltă patroanele jocului. Atunci, zice domnu Vincent, lord Harry s-a vîrît cu capu în troacă de adăpat la vaci în văzu tuturor curtenilor și cînd l-a tras afară pe loc le-a spus la toți cum i este numele ăl nou Pe urmă, cu zoaiele și roaie pe el, s-a vîrît în fotă veche că fusese a bunică-sa și a luat și grămăticeasca carte a idiomului tăuresc să buchisască decît că n-a învățat din ea doar primele prănume că l-a și copiat mare și îl tot răpițea pe de rost și iară cînd ieșea să se plimbe își împlea buzunările cu cridă să îl scrie unde îi venea lui chef, colo pe o piatră sau pe masă la ceainărie sau pe sacu de bumbac sau pe pluta undiții. Ce mai el și tauru Irlandiei s-au făcut priatini nesmintiți ca cămașa cu spinarea. Așa erau, zice domnu Stephen, și firșitu storiei a fost că bărbății pe insulă, dacă au văzut că nu e ajutoriu că fomeile necuvincioase era toate de un gînd, au făcut plută de trecere, s-a suit pe ea ei singuri cu boarfele lui fiecare, au ridicat catargu, au suit pe vârgi, au lăgat învărgătura, au puns-o în vînt, au lățit trei pînze în vînt, și tot cîrmind în vînt și peste valuri, cu vîra ancorii, trăgînd cătră stînga s-au tot dus pe mare să dăzvălască iară țara Americii. Ce a și fost

prilej, zice domnu Vincent, ca contra maistoru să izvodească cîntecel mărinăresc :

Papa Petre e doar papă lapte

Bărbatu e bărbat mai mult prin faptă.

Vrednicul bărbat ce-l știm, jupîn Malachi Mulligan, acum s-au arătat în pragul porții cît discipolii își gătau apologul însoțit de un prieten care numai atunci îl nimerise, tînăr seniore, numele lui Alec Bannon, mai nou la oraș, cu gînd așezat să-și strîngă pe parale brevete de ofițir sau de cornet la miliție și să se scrie să meargă la războaie. Jupînul Mulligan s-a înduplecat cu politețuri să arate semn de îmbucurare la aceasta și mai mult că sta deopotrivă cu o osteneală a lui ca să curme boala de se vorbise despre ea. Și a virît prin mînă la toți acolo strînși cărticele care tot az pusesse să le tragă în stambă la jupîn Quinnll cu zicere în caractir frumos aplecat : *Kir Malachi Mulligan, Inroditoriu și Incubatoriu, Pe Insula Lambay*. Osteneala și gîndul lui, cum zise lățindu-și înțelesul mai înainte, era să se tragă îndărăt din hora plăcerilor de lenevie care era petrecerea de samă a lor ca sirele Papagalos Flușturatec și a sirelui Păpălapte Cemaie la oraș și să se închine alor mai înalte strădanii pentru care mașinăria noastră trupească socotită este. Aha, să ascultăm de asta, bunule și priatine, a zis jupîn Dixon. Nu fac îndoială că amiroase a afe-meiare. Aide, șadeți, și unul și altul. Tot banul ăla îl plătiți și din șăzut și din picioare. Jupîn Mulligan s-a învoit la poftire și, mai pe larg făcînd discurs de asta, zicea cum la acela fusese împuns de oareșcare prejudecare pe cauzele stearpiciunii, și proprioare și îngrăditoare, acum să fie că poprirea de felul ei din asuprire în mărițiș sau împuținării cumpănirii la fel sau să fie că îngrădirea venea de la vătămări din părinți dădute sau din năravuri rele de cu sine dobîndite. Îl ustura ca și rana, zicea, să vază culcușul nuntesc drămuț de cele mai dragi zăloage ; și să gîndească la atîtea femei de farmec pline și cu mădulele podoabe, căzute pradă unor popi scîrbavnici, care își ascund flacăra sub obroc în vro mînăstire întunecoasă sau își rump floarea femeiască în labe de dihor puturos cînd ar putea așa de bine să înmulțească cuibarele de fericiri, și jertfindu-și scula de neprețuit a părții lor femeiești cînd suta de voinici ar sta la îndemînă să o mîngîie, aceasta, le stătea el cheazășie, făcea inima lui să plîngă. Să dreagă astă fringere (ce el o socotea pricinuită de scăpătare a căldurii mocnitoare), și sfătuindu-se cu anume sfetnici de ispravă cu diudicație cîntărind treaba aceasta, s-a hotărît să agonisească pentru sine cu fișicuri peșin și pentru veac pămîntul liber de pe insula Lambay de la stăpînul lui, lordul Talbot de Malahide, conservatore și nu prea la îndemînă cu ai noștri dinspre stăpînire. Avea în gînd să întemeieze acolo o chiverniseală de înzămislire să-i pună numele *Omphalos* cu obeliște tăiat și învîr-

toșat pe chipul egiptian și să așeze slujba lui cuvincioasă de țăran liber la zămisirea oricărei muieri de orișice stare și trai care acolo s-ar apropia de el și cu dorința de a își plini trebuințele de fire. Banii nu stau aici la socoteală, zicea, și n-avea să ia parale pentru osteneală. Fetica din bucătărie cea mai peticită cât și cucoana îndestulată în văzul curții, dacă așa le-ar fi fost trupeasca potriveală, iară capriul lor înfierbîntat ar fi vorbit cu stăruință de a lor cerșire, avea să nimerească întru dînsul bărbat cinstit pentru fie care. Însă ca hrană le limpezea el cum s-o îndestula cu feluri singure de cartofli aromați cum și de pește și de iepuri de pe acolo, că carnea acestor roade-tot fiind de toți supusă ca ajutoare celor ce chitește el, și fiartă dar și friptă cu cîte un fir de ierburi și cîte un bumb de boabe usturoiate. La astă omilie rostită cu căldură și stăruitoare jupîn Mulligan și trase de pe pălărie legătura de basma cu care o ferise. Și el și prietenul, părere ar fi fost, îi prinsese ploaia și daseră ei zor la umbrel dar apă tot se revărsase peste ei, cum era a vedere pe hainele lui jupîn Mulligan nainte cenușii și acum parcă bălțate. Gîndul acesta al lui între acestea cu toții zicea că e frumos și dobîndea din inimă euloghia de la unul și altul doar singurul jupîn Dixon au zis ba, și întreba cu față rînjitoare că ce, avea de gînd să vînză castraveți la grădinar. Doară că jupîn Mulligan le-a rățezat din bărbăție la discipoluși luînd vorbă de la clasicii autori care cum îi venise înainte în minte erau de reazăm trainic și ales la ce supținea: *Talis ac tanta depravatio hujus seculi, O quirites, ut matres familiarum nostrae lascivas cujuslibet semiviri libici titillationes testibus ponderosis atque excelsis erectionibus centuriorum Romanorum magnopere anteponunt*; iar celora cu duhul mai bont oarecum le îndesea înțelesul ce-l înțelegea cu aligorii din neamul dobitocesc mai cuvenite la pipotele lor, căpriorul și căprioarele de prin pădure, rățoiul și cu rața de prin giurul casii.

Sumețîndu-se nu puțin de eleganța lui, că și era, adevărat, om curățel la făptură, vorbărețul își pleca acum îngrijirea înspre straie cu vorbe de năduf oarecît fierbinte la nestatornicia puterilor văzduhului iar această vreme soțietatea nu pregeta la encomii pentru întreprinderea ce atît de bine o dezvelise. Tînărul gentilom, prietenul, înveselit prea tare de oarece ce i se nimerise lui, n-avea astîmpăr să îl spuie celuia de alături. Jupînul Mulligan, ce își trecea acum ochii peste masă, întrebă cui se pregătiseră peștii și pînile acestea și, văzînd pe strein, s-a plecat cum se cuvine în fața lui și a zis, Rogu-vă, doamne, au sunteți în nevoie de ajutor de breaslă care nouă să ne fie în puțință a vi-l da? Care, poftit în acest fel, i-a mulțumit din inima, și încă ținîndu-se cuvincios în departe, i-au răspuns cum venise aici pentru o cocoană, acum trasă în casele lui Horne, care era în potrivirea încercării, sărăcuța, în munci femeiești (aici dînd oftat mare) să știe

a afla de ceasul ei de fericire dacă sosise încă. Jupînul Dixon, să ducă vorba într-altă parte, se puse să îl întrebe pe jupînul Mulligan, oare creșterea pîntecului său care se arăta a fi început, de care îl și rîdea nițeluș, să fi fost semn de îngrecare în de ouăle din cămara pentru boașe sau pîntece bărbătesc sau se trăgea ca și la doctorele famos meșterul Austin Meldon, că avea lup în stumace. În răspuns jupînul Mulligan cu vînt de hohotire la cele mici ale sale, s-a și plesnit cu coragiu pe sub foale, zicînd tare iar la față maimuțind-o prea minunat și de rîs pe Baba Grogan (cea mai exțelinte criatură de parte femiască doar că ce păcat că e o țiiitoare): Pîntecele aiastu nicicînd n-a stat să nască bastard. Așa de veselă cuvîntarea asta că cu toții în odaie se scuturau cu frunza în vînt de bucurie mare. Și așa voroabele lor se alergau în chipuri și măscări asemenea cînd numai se făcu alarmă în cămara din față.

Aici ascultătorele, care nu era altul cît discipolele din țara scoțescă, om subțirel și puținel, albinos cum cînepa, s-a gratulat în chipul cel mai frumos cu coconașul și, întrerumpse povestirea la un loc mai veselitor, dorindu-se de cel care dinainte îi sta la masă cu semn de plecăciune să îi întinză chiupul cu apă repede a rachiului tot dintr-o dată întoarcere de iscodire a capului cercînd (cum nici un seculum de cuvincioasă împreună petrecere în soțietate n-ar fi adus mișcare mai fromoasă) la care se adăoga echivalintă numai că protivnică clătire a capului, l-a cercetat pe povestitoarele cît știa el mai pe neocolite a se face din cuvinte dacă ar putea să îl împărtășească cu un pocal din acela. *Mais bien sur*, noblu streine, a zis voios acela, et *mille compliments*. Aista poți a face și chiar aptitud este. Lipsea doară paharul acesta să coroneze fericirea mea. Că, ceruri miloase, nu mi-ar mai fi decît fărîmătură în dășagă și singur urcior cu apă de isvoară, zic zeu, le-aș strînge și aș mai găsi în inimă îndemn să caz în genunchi pe pămînt și să dau mulțumire puterilor de sus pentru fericirea împărtășită mie de Acela care dăruiește lucrurile bune. Cu vorbele acestea își apropiia pocalul înspre buze, sorbi o gură a voioșie din băutura de întremare, puse rînduială în părul său și încă, desgolindu-și pieptul, a tras afară medalioanele care ținea de șfoară de mătăasă și acolo chipul ce mult îl iubise încă de cînd mîna ei scrisese înăuntru. Privind la acele trăsuri cu o lume de tandreță, Ha, Înaltate Musiu, zise, să o fi văzut domnia ta cum am coprins-o și eu chiar cu ochii ăștia în clipa princiioasă inimii în iia ei frumușică și cu băsmă-luță nouă și fărîmăcată (zalog dăruit de sărbătoarea ei, că așa mi-a spus) atîta în dulce neorînduială și atîta cu blîndețe de milă, pre legea mea, senioare, te-ar fi mînat firea iubăreață să te și dai pe mîna unei asemenea vrăj-mașe sau de nu să te tot sihăstrești. Cu socotință spunea-voi că nu am fost nicicînd atît vînturat la simțiri cît am treit eu. Îți dau mulțămire Ție Dumnezeule Ziditoarele zilelor mele ! Fericit, de trei ori fericit va fi acela ce făptură

atît de înaltă îl ar binecuvînta cu consimțirile ei. Oftat de multă dragoste făcu adevărîntă vorbelor acestea și, așezînd iar medalioanele la locul său peste piept, ochii și i-a șters și iar a dat oftat. Binefăcătorule Semănător de binefacere pentru toate fapăturile Tale, cît de întinse și pretutindenea trebuie să fie acele dulci ale Tale tiranii să ție în frîu și pe slobozi și pe legați pe bacilul cel prost și pe coconul cel lustruit, pe ibovnicul în protivnicia pămîirii lui năpustite și încă și pe cununatul la anii lui mai copti. Dar cu adevărat, cucoane, mă îndepărtez de la punctul meu. Ce sînt amestecate și nesăvîrșite bucuriile noastre de sub lună ! Blăstem ! De-ar fi fost preștiința cea înțeleaptă să îmi fi fost amintire a fi luat cu mine și mintria ! Lăcrămi îmi dau gîndind la asta. Că atunci, măcar să fi potopit de șapte ori, nici unul n-am fi fost nici cu un dram isterisiți. Da ce stau eu să zic, strigă plesnindu-se cu mîna peste fruntea sa, și mîine mai e treabă și, tune-ar să tune, știu eu *marchand de capotes*, Musiu Poyntz, de la care să iau pe o *livre* imurliuc franțozesc încăpătoriu cît să proteguiască pe cocoană de orce udătură. Na, că nu, strigă atunci Indoitoriul, adăogîndu-și vorbirea, prietenul meu Musiu Moore, călătoriu de toate încercările (care am și închinat dimpreună *avec lui* un clondiraș în soțietatea celor mai luminați din oraș), mi-a adevărit că la Capul Horn, *ventre biche*, au ei acolo ploaie care le udă pe toate, pînă și caftanul cel mai grozav. Udeală de atîta violință, zicea, *sans blague*, a mînat cu grabnică moarte pe ceea lume mulți fără noroc. Păi ! O *livre* ! strigă la acestea Monsieur Lynch. Fleacuri din astea sînt prea scump plătite și la o para. Un cortelu, să nu fie mare nici ca o mînă-tîrcă, și tot e bun ca zece cepuri din astea de stătut ploaia. Femeia care își știe mîntea ei în așa ceva nu se înfășoară. Kitty drăguța mea zicea încă astăz că mai drag îi e să joace în potop cît să se usuce ca de arșită în arcă de mîntuială ca aceasta că, cum mă trăgea la atențiune (cu roșată de ispită și amăgindu-mi la ureche chiar de nu era nimenea să șpioneze vorbele ei decît fluturași amețiți colo și colo), cocoana Firea, cu bună a ei cuvîntare zeiască, a semănat în inima noastră și de atunci se și știe asta în toată generea că *il y a deux choses* pentru care curăția goliciunii straiului nostru strămoșesc al lui Adam, ce în alte împrejurări ar fi ca batjocoră de cuviință, cel mai de bine, ba chiar singur el chiar, veșmînt. Dîntii lucru, zicea (și aici filosoafa mea frumoasă, cînd eu o rezemam să suie în rădvan, ca să mă facă să iau aminte, ușure îmi gîdila cu vîrvul limbei cămărilor dinspre afară ale urechii), cel dîntiul este la scaldă. . . dar aici un clopoțel dete zvon subțire în hală și acest fel scurtă vorbirea care atît făgăduia de frumos să podobească bogăția noastră de cunoaștere.

În desimea de rîsete deșerte a acelora strînși acolo, deodată s-a zuruît un clopoțel și cînd steteau toți făcînd congiunturi ce pricină să aibe lucrul slujnica Callan se arată și, vorbind unele vorbe cu glas scund cătră tînărul

cucon Dixon, merse apoi cu plecăciune adîncă la soțietate. Prezența doar și o singură clipită în partida aceasta de orgiaști a unei femei îndănuită eu toate darurile de sfială și cît serioasă cum și în frumuseță avută a tăcut zicerile șaguitoare și a celor mai aprinși de mari poște însă plecarea ei a fost semnal de năvălire de vorbe surepe. Ce mai pe cînte arătare, a zis Costello, slăbănog care se aiurise de tot de vinuri. Măiastră vițică ! Mă încumet să zic că ți-a șoptit randevú. Ce spui, cîine? Știi feluri de a face cu ele? Falnic flăcău. Știu o mulțime, a zis cuconul Lynch. Fel de a fi grijuliu șugubăț ca cum ai sta pe lîngă pat așa se face în șpitalul mumelor. En spune, adică doctorele O'Gîlgîl nu le cam furnică el pe măicuțele aici pe sub bărbie? Adevărat pe mîntuirea mea știu asta de la Kitty care a tot fost aici slujitoare șapte luni de zile. Doamne păzește, doctorule, a țipat învățăcelul cu surtuc primăvăratic, maimuțind chicot femeiesc și gudurare nerușinată din tot trupul, cum mai năcăjăști matala pe orișice îns cînd te pui mai dinadins ! Ce mai voinicos ! En te uită, tremur ca frunza. Păi ești mai zburdalnic ca popa Sătepup drăguțul, așa ești ! Să-mi stea oala asta în gît, a strigat și Costello, dacă femeia asta nu e pornită cătră familie mare. Știu eu cocoană care se umflă a naibii numai ce-mi arunc ochii pe ea. Tînărul gerah, între acestea, se sculă de la masă cerînd adunării iertare că merge însă grijitoarea îi spusese că este nevoit înăuntru. Miluitoarea providență cu harul ei se îndurase să termine caznele cocoanei care era *enceinte* și le ținuse cu curagiu atîta vreme spre lauda ei și acum născuse prunc băiat săltăreț. . . Lipsă îmi e de tot de pațiență, zicea, față de cei care fără minte să se mai însuflețească sau fără învățătură să se instruiască, scupă pe o epangheimă de îmbonătățire care, reverință fie dată Domnului, este puterea cea mai mare spre a aduce fericirea pe pămînt. Mă încredințez să spui că de ar fi nevoie aș aduce roi de mărturisitori pentru extelința acestui nobel exertîț care, lasă că nu e vorbă goală, ci și trebuie să fie un incitatoriu glorios în pieptul omului. Să-mi piară din ochi. Cum asta ? Să îndefăimezi una ca ea, amabila doanzelă Callan, care sculă de preț pentru secul ei este și mirare celui al nostru și aceasta în ceas din cel mai greu care se poate întîmpla unui nevolnic prunc al țărînii ? Gînd pocit ! Mă ia frigul cînd mă gîndesc ce poate să mai fie înainte cu această stirpe în care dau astfel semințele răotății și care nu cunoaște cînstirea mumei și fecioarei în casa lui Horne. Ușurîndu-se de aceste muștrări îi salută el pe cei strînși acolo și lungi pasul cătră ușă. Glasuri de îndemn la asta suiră de la cu toții și ziceau unii să îl și țipe afară pe bețivanul fără zăbavă mare, urmare care s-ar fi și făcut și plată cuvenită numai ar fi luat pentru vorba lui rea dacă el nu și-ar fi scurtat prihana punînd cu suduială scîrboasă (că înjura cu toată gura) că el era vițel vrednic în turmă. Să mă tăieți, zicea, chiar acestea au fost totdeauna simțimintele lui Frank Costello care de mic am fost dăscălit că cîntește

pe taica și pe maica care cea mai bine se destoinicește să întindă plăcinta sau să facă de grabă fiertura și așa să-mi ajute Dumnezeu că îmi aduc aminte cu dragoste la inimă.

Caută însă să ne întoarcem acum la sinorul Bloom care, de la intrarea dintîi aici, luase aminte de unele batjocuri fără rușine ce el, însă, le lăsase ca fiind roade ale etatei care în genere este acuzată că nu cunoaște pietatea. Acele tinere cioturi, adevărat este, erau iscați la estravaganțe ca niște copii crescuți prea dingrabă; cuvintele discuțiunii lor tumultuoasă era dificil a le pricepe și nu deseori erau plăcute; orațiile de necuvîntă și ultragiu erau de acest fel că mintea i se zburlea împotriva; și nu erau cu respect simțitoare la buna cuvîntă cu toate că sorbirea lor de multe rachiuri tari le mai era de iertare. Cuvintele lui sinor Costello nu erau limbagiu bine venit lui că se îngrețosase de scîrboșenia aceuia ce i se părea creatură cu urechile clăpăuge de păcătoșenie borîtă înainte de cununie și scuipată cu dinții rînjiți și picioarele înainte pe lume, care și însemnele cleștilor de moșire pe căpățîna lui întăreau această impresiune, ca să îl ducă cu mintea și la veriga lipsită din lanțul creației după care orbecăise și mintosul repaoza-tul sinor Darwin. Acuma trecuse el de mijlocul anilor care omului îi sînt hărăziți prin miile de aventuri ale vieții, și fiind dintr-un neam cu fereală și el însuși om de pregiudecată osebită, se îndemna în inima sa să pună frîne tulburărilor miniei crescătoare și, oprindu-le cu cumpăneală socotită, să hrănească în sufletul său acel belșug de îngăduință la care mințile joase rid, pe care pripiții în judecată o desprețuesc și pe care cei mai mulți muritori altfel nu o cred decît o slăbiciune care să fie suferită și numai suferită. Pentru aceia care își croiesc deșteptăciunea pe spinarea gingășiei femeiești (obicinuință la care el nu consimțea) pentru aceia el nu le dădea nici numele și nici dreptul de a ține de tradiția unui om de bună creștere; în vreme ce aceia care, pierzînd ei orice rușine, nu mai avea ce pierde, le mai rămînea leacul experienței care să le înfrîngă insolenta și să o bată într-o retragere grăbită și fără glorie. Nu că i-ar fi lipsit să țină în simpatie pe niște tineri fugoși care, fără să le pese de schimele bătrînilor sau de murmurările încruntaților cată mereu (cum spune în caste cuvinte Sfînta Scriptură) să mănînce din pomul oprit dar nici nu mergea atît de departe încît să uite bunacreștere oricare ar fi fost împregiurarea față de vreo doamnă de neam bun care era la legiuitele prilejuri. Ca să încheiem, cînd din vorbele surorii sperase o rapidă naștere, era, cu toate acestea, trebuie să o mărturisim, nu puțin alinat de novela că deslegarea astfel ogurată după suferință atîta de aspră dovedea și astă dată de îndurarea ca și de bunătatea Ființei Supreme.

Consecuente în aceasta se dezveli ellu la minte spre celú de aproape dicendu que, a esprima concepțiunea sa despre tóte, opiniunea (quare

póte nu avea dispensă a o dice) era qua a nu am juisa oarecine de acquesta cea mai noua novella a fructiferarii confinamentului acquelleia quare prin atata labóre fusesse innocenta de ori ce culpa a fi de o gelidă minte și de frigid ingeniu ar însemna. Cochetul juvene dise qua sociul fuse acquellu quare en acquesta posiciune o pusesse or en puțin ellú se fi fostú dacă nu altfeliu ea se nu fi fostú matrona ephesiana. Sunt a ve adduce la sciințe, a dis D. Crotthers, lovindú tare peste masa se evoce un resonantú eccho de emphasis, betranul Domnemiluește a fostú din nou astedzi aicea, un venerabile cu barbete, forneindú pe nasú cerință se aibe diallogare cu Gulielmina, trezorele meú, cum ellú o appeleaze. Chiemare i-amú fecutú se stea en pregatire deorece evenimentele este a se adduce quarindú. Aha ! me accordezú cu domniile vóstre. Nu am decat a da laude virilei potente acquestui capricornus betran quare enca se a făcutú capabil a esmulge altú puerú den dansa. Unanimi detere laude la acquesta, fiequare en feliu particularu, enca juvenile acquellași da cu opiniunea sa anterioare qua altulú și nu conjugele damei, fuse berbatulú se umple golulú, vide clericú en cannóne, servessú (de virtute) sau vendatoriu vagrantú de bunuri quare en orice casa trebuitoare sunt. Singullarites, communa ospitele en sine, admirabila inegalata facultate de metempsychosis quare toți o aveau, qua și dormitoarele unde nascere se face și sala de disceciune medicalicească locú de didascallie pentru acqueste frivoliteți se fie, qua en o singura clipita de timpú acquest feliu de amanți ai dilecției se agiungă praticanți ai artei de ómeni de tóta eminentiia apprețuită cea mai estimate. Quare, a fecutú addenda, póte en a allevia simțimintele multú ferrecate quare îi appase facú acquesta căci am fecutú observaciunea frequente qua paserile deopotriva la un loc cantă.

Dar cu ce potriveală, se va pune întrebarea, de la nobilul comite, suzeranele său, acest strein, pe care privilegiul unui slăvit prințip îl ridica-se în drepturi de obște, se întemeiasse singur lord protectore al politisului nostru interne? Unde este gratitueda pe care loialitatea să o fi consiliat? În resbeliul care de curînd fusesse oare nu oareșicînd enmiul făcea înaintare vremelnică cu agiutoriu boambelor sale acest proditoriu a lor săi lua acel prilej ca să sloboade arteleria sa împotriva imperiului unde el nu este decît trecător suferit și aceasta și tremurînd pentru siguranța răntelor sale? A uitat el oare de aceasta așa cum a uitat și beneficiile ce le-a avut? Sau să fie că de la a fi îngăimat pe alții a ajuns în fine sieși singur amăgitoriu așa cum este, de nu îl negrește spusa lumii, al lui sieși și singur desfătătoriu? Departe de gîndul curat să răzbească cu de-a sila iatacul de culcare al unei dame digne de tot respectul, fiica unui maior eroe, sau să arunce cele mai nedeslușite răsfrîngerii pe oglinda virtuților sale dară dacă el stîrnește atenția într-acolo (cum ar fi fost cu mult inte-

resul său să nu facă) atunci fie. Nefericită parte femeiască prea îndelung și prea cu statornicie refuzată înaintarea ei legiuită ca acum să mai asculte rugăciunile lui cu vreun alt simțămînt decît desprețul sarcastic al desparatei. Sade el să vorbească, măsurătoriu al moralei, pelican hrănindu-se din pioșenia lui, care nu a făcut scrupule, cu uitare de legătuițele firii, să cerce faptă necuvincioasă cu o femeie slujnică scoasă dintre prostime. Ba încă, de n-ar fi fost măturoidul cumetrei să-i stea de înger păzitoriu ar fi mers cu ea cum a fost cu Hagar, egiptianca ! În problemul cu pășunile răotatea lui în răspăr este știută de toți și d. Cuffe fiind marture a dobîndit de la un fermier supărat suduală usturătoare așezată în vorbe cît neocolite și la fel de țărănești. Nu îi șade bine să predice asemenea scriptură. Nu e pe-aproape de casa lui ogoru-n paragină că nu s-a priceput să dea brazdă ? Oarecare nărav care la adoliscință e de rușine i-a intrat în fire și îi aduce ocară la anii lui copti. Și dacă se ține ținut să dea din leacurile lui de hagialc în omilii și apoftegmuri cu bănuială ca să cerce să tămăduiască o generație de risipitori fără grijă să vază mai bine ca urmările lui să se potrivească cu dogmele pe care le rodește acum în pîntece. În pieptul său conjugal se odihnesc taine pe care curăția se sfiește a le vorbi. Ademenirile nerușinate ale vreunei frumuseți veștejite poate să-l mai mîngîie de soața nemaicercetată și dedată desfrînărilor dar să se știe că povățuitoarele acesta mai nou al moraliceștilor învățători și vraci vindcător de boale este numai bine copaciu esotic care, atunci cînd stă în rădăcină la el în Oriente, poate a crește și a înflori și în prisosință de balsamuri numai că, mutat sub soare mai cumpănit, și-au mai risipit rădăcinurile din vlăguirea de odinioară și zeama ce iese din el e stătută, borșită și nelecuitoare.

Mujdelea s-a făcut conoșcută cu uzul subțire amintitor de ținutul de la Sublima Poartă de cătră a doua slujnică spitalicească spre ofișirul doctoricesc de huzuret, carele la rîndul său au cumunit diputației că se născuse clironom. Cînd el se depărtase în apartamenturile femeiești să stea de față la temenelele prescrise de după născătorie dimpreună cu locotenent domnesc și sfetnicii de taină, tăcuți ținîndu-se în istoveală și aprobare unanimă, diputații, fierbînd de lungimea și solimnitatea priveghiei lor și sperînd că fericita ocasiune avea să palieze o licenție ce absența deodată a slujnicei și a ofișirului o făcea mai lesnicioasă, prorumpse în svon de glasuri. În darn vocea d-lui ticlucitoriu Bloom se auzea streduindu-se să insisteze, să moaie, să frîne. Momentul era prea propice pentru desvelirea acelei retorici ce părea a fi singura trăsură de uniune între temperamente atîta diverginte. Fiecare ipostasis al situațiunii a fost pe rînd eviscerat: repulsia dinainte de natalitate a fraților de uterus, tăetura chesariană, postumitatea dinspre tată, și acea întîmplare mai rară, dinspre

mamă, cazul fratricid știut ca fiind uciderea Childs și adus amintitoriu de pledarea pasională a d-lui advocate Bushe care a smuls iertarea acusatului pe nedrept, drepturile primogeniei și bunătatea regelui cu respect la gemeni de doi și de trei, la nașteri greșite și pruncucideri, prefăcute și ascunse, foetus în foetu neinimos, aprosopia care de la congestiune devine, agnația unor chinezi fără de bărbie (numiți de dl candidat Mulligan) consecuențe a unei încrengături cu defect a gîlcilor de falcă pe axul mijlociu așa fel că (cum zicea) o ureche putea să auză ce vorbea cealaltă, binefacilele amorțirii sau ale somnului crepusculariu, lungirea chinurilor de născătoare în îngrecarea înaintată dela apăsarea pe venă, scurgerea înainte de vreme a fluidei amniotice (ca exemplu în întîmplarea de acum) cu pericolul de consecință al sepsiei în matrice, însămintarea cu artifițiu cu pompele, scăzămîntul pîntecelui urmînd de la periodul de curmarea soroacelor, problemul perpetuității speției ca cum e la muierile inmuiate prin siluință criminalicească, întristătorul chip de slobozirea pruncului chiebat de brandenburgări *Sturzgeburt*, exemplele pomenite de nașteri pe mai din multe îngemănări, pe din două și cu pocire a firii zămislite prin zilele sorocului femeiesc sau din părinți de un sînge — cu un cuvînt orișice instanție de născătoare omenească care Aristotele le-a împărțit pe glave în capul lui d'operă și cu chipuri cromolitograficești. Cele mai grele probleme ale moșitoriei și ale învățaturii medicești de lege au fost discutate cu zgomot mare ca și crezementele cele mai vulgare despre starea de femeie cu copil cum ar fi proprierea unei femei grele să pășească peste pînteaz ca nu cumva, din mișcările ei, așa buricului să nu sugrume creatura și povățuirea ei că de se va isca dorire, fierbinte și fără împlinire, ea să-și așeze mîna peste acea parte a trupului ei care obiceiuri îndelungi au consacrat-o ca fiind locul pedepsirii. Leșirile anormale ca buza de iepure, iudeș, prisos de deget, buric încurcat, tîrcare stacojie, pătare vineție, erau zise de unul ca *primafacie* și explicațiune naturală de ipotesis pentru pruncii cu căpătîină de rimător (întîmplarea cu madama Grissel Steevens nu a fost uitată) sau cu păr de cline care în unele ocazii se nasc. Ipotesisul unei aduceri aminte plasmice, propus de diputatul din Caledonia și dign de tradițiile de mai încolo de fisică ale țării pentru care ședea el, ziceau în asemenea împregiurări de oprirea embrionului în creșterea sa într-un oarecare fasis mai dinainte de cel omenească. Un diputat din streinătățuri a susținut în contra acestora două vederi și cu atîta transport de sta pe toți ca să-și înduplece tioria copulațiunii dintre femei și partea bărbătească de animaluri, întărirea în asta fiindu-i credința în paraboli cum ar fi cu Minotaurele pe care ingeniul elegantului poet latinesc ne-a pus-o în mîna în foile *Metamorphosis*ului lui. Efectul ce produsese vorbele lui a fost momentan însă nu a ținut. S-a șters pe atîta de ușor cît se și evocase

prin alocuțiune a candidatului Mulligan în tot același glas de glumă la care nimenea ca el nu știa să se îngîne, statornicind ca cea mai supremă ținută a dorinței bărbat bătrîn curățel și frumușel. Simultane, argumenturi încălzite ivindu-se între dl diputat Madden și dl candidatele Lynch cu respect la dilemul juridicesc și teologicesc dacă cumva vreunul din gemenii din cei legați ca în țara siameză moare mai dinaintea altuia, cu consimțămînt rețiproc dificultatea a fost trecută la d. ticluitoarul Bloom ca să se supună pe moment la d. adjunct țîrcovnic Dedalus. Pînă aici silențios, dacă spre a arăta prin gravitate preternaturală dignitatea ciudată a rasei în care era înveșmîntat sau dacă înascultare la o voce lăuntrică, rosti laconic, și cum unii au gîndit doar că din vîrfurile limbii, porunca eclesiastă prin care se oprește omului să despartă ce Dumnezeu a fost unit.

Însă istoria lui Malachia prinse a le îngheța sîngele în vene de oroare. Congiura întreaga scenă în fața ochilor lor. Uă ușiță secretă alături de gura focului se dedea deoparte și în gaură își făcea aparițiunea. . . Haines ! Cine dintre noi putea să nu-și simță perii ridicîndu-se ? Ținea într-o mîină o gentuță doldora de romanțuri celtice, în alta o mică sticlucă avînd marca *Otravă*. Surprindere, oroare, silă erau zugrăvite pe toate fețele în timp ce el îi ochea cu un rînjel de strigoi. Anticipasem o primire asemenea, începu el cu un rîs satanic, pentru care, pare-se, istoria este de blamat. Da, este adevărul. Eu sunt ucigașul lui Samuel Childs. Și cît sunt pedepsit de aspru ! Infernul nu îmi mai rezervă o spaimă. Iată ce își face apariția pe chipul meu. Blestem și semne, o, încotro să-mi caut odihna, murmura el cu glasul năclăit, și toată vremea aceasta bătînd Dublinul cu stihurile ce-mi sunt partea mea pe pămînt iar el însuși urmărindu-mă asemenea cu un demon sau o zgripțuroaică de noapte ? Iadul meu, și al Irlandiei, este în astă viață. Este tot ce am cercat eu să șterg suvenirul crimei mele. Petreceri, vînătoare cu pușca la ciori, dialectul gaelic (recită în aceasta), opiul (înălță sticlucă spre buzele sale), dormitul în aer liber. În van ! Spectrul lui mă urmărește de tot. Drogul îmi este singura speranță. . . Ha ! Damnațiune ! Pardosul negru ! Scoțînd un strigăt el dispăru deodată și ușița se trase la loc. Un moment mai tîrziu capul său apăru în ușa dimpotrivă și spuse : Așteaptă-mă fără greș în gara *Westland Row* la zece minute după unsprezece. El pieri ! Lacrimi țîșneau din ochii gazdei istovit în disipațiuni. Vizionarele ridică mîna spre cer, murmurînd, *Venditta lui Mananaan !* Înțeleptul repetă *Lex talionis*. Sentimental este acela care ar vrea doar să se înfrupte fără a lua pe umerii săi datoria enormă pentru un lucru săvîrșit. Malachias, covîrșit de emoție, încetă vorbirea sa. Misteriul era desvelit. Haines era fratele al treilea. Numele său adevărat era Childs. Pardosul cel negru era el însuși fantoma chiar părintelui său. Sorbea băuturi de aiurare să șteargă. De astă ușurare foarte mulțumesc. Singurateca

casă de alături de țintirim este nelocuită. Nici un suflet nu vrea să trăiască acolo. Paingul își țese pînza în solitudine. Șobolanul cel de noapte privește din gaura sa. Un blestem apasă asupra acestei. Străbătută de stafii. Sălaș al ucigașului.

Care să fie etatea animei omului? Cum este stăpînă pe puterea cameleonului să-și preschimbe culoarea la fiecare apropiere mai nouă să se înveselească cu veselii și jalnică cu deprimății, așa la fel este etatea ei schimbătoare ca și starea. Nu mai este Leopold, cum stă el acum, întorcînd, mestecînd amintirile, jurnalistul stătut și rentierul de modeste redevențuri. Este tînăr acum Leopold, ca într-o aranjare să o privești înapoi, o oglindă într-o oglindă (hop, și-așa !), el se vede pe sine. Făptura aceea tînără de atunci este vizibilă, bărbătescă precoce, pornindu-se într-o dimineață cînd frigul te pișcă din casa cea veche pe strada Clambrasil la școală, cureluța cu cărți petrecută peste piept, și în săculeț o bucată mai generoasă de pîine albă, gîndul cel bun al mamei. Sau este aceeași făptură, a trecut un an și mai bine, cu prima sa gambetă (a, aceea a fost o zi mare !), pornit la drum, călător cu depline drepturi pentru prăvălia familială, armat cu registru de comenzi, batistă parfumată (și nu numai ca să se lase admirată), cu bocceluța cu tinichele lucitoare (vai, lucruri din trecut!), și tremurare de zîmbete convenite pentru una sau alta din casnicele care își fac socotelile pe degete sau pentru o fecioară abea mugurită timidă acceptînd (dară inima ei? mie-mi spui !) bezamenul lui exersat. Parfumul, surîsul dar mai pe sus decît acestea, ochii cei negri și vorba alunecoasă ca untul de lemn aduceau acasă la căderea amurgului multe comisioane pentru șeful firmei așezat cu luleaua proorocului după asemănătoare laboruri la vatra părintească (găluștile, să fim încredințați, s-au pus la încălzit), peruzînd prin ochelarii rotunzi cu ramă de baga vreo gazetă europenească veche de o lună. Dar hop, și-așa, pe oglindă se face o suflare și tînărul cavalier pribeag se duce, se închircește, e doar o mică fărîmă prin ceață. Acum el este ca un părinte și cei din jurul său ar putea să fie fiii săi. Cine poate să spună? Înțelept părintele care își cunoaște copilul său. Se gîndește la o noapte cu bură pe strada Hatch, pe lîngă antrepozite, cea dintîi. Împreună (ea e doar o biată copilă, rodul rușinii, a ta și a mea, și a tuturor pentru un șiling numai și o para pentru norocul ei), împreună aud pașii greoi ai patrulii pe cînd două umbre învăluite în ploaie trec prin fața universității celei noi regale. Bridie ! Bridie Kelly ! Niciodată el n-are să uite numele acesta, întotdeauna are să-și amintească noaptea, noaptea dintîii, noaptea nuntirii. S-au cuprins în întunericul cel mai adînc, dori-torul și consimțitoarea, și într-o clipită (*fiat !*) lumina va să se reverse pe lume. A bătut inima peste inimă? Nu, bunule cetitor. Dintr-o suflare s-a făptuit însă — stai ! Înapoi ! Nu e scris să fie ! În ghearele spaimei

sărmana fată fuge în noroaie. Ea este mireasa întunecimii, o flică a nopții. Nu îndrăznește să aducă pe lume copilașul auriu însořit al luminii. Nu, Leopold. Bunul nume și amintirea nu te consolă. Iluzia plină de tinereță a puterii tale ți-a fost smulsă și în van. Nu-ți este alături fecior al rărunchilor tăi. Nu mai e nimeni să-i fie lui Leopold ceea ce Leopold a fost lui Rudolph.

Glasurile se contopesc, se topesc în tăcere înourată ; tăcerea care este infinitul spațiului ; și grăbit, liniștit sufletul se poartă peste ținuturile unde sînt șiruri și șiruri ale generațiilor celor care au trăit. Ținut peste care cenușul amurg nu coboară vreodată, nicicînd nu pogoară peste pășunile înverzite de salvie, dăruindu-și crepusculul, risipindu-și roua perenă a stelelor. Ea își urmează măicuța cu pași șovăielnici, iapă înainte mergînd mizuleei sale. Fantasme de amurg sînt însă învăluite în grația profetică a făpturii, crupe svelte sinuoase, gîturi suple și mușchiloase, capul blînd temător. Se pierd, triste fantome ; s-a sfîrșit totul. Agendath este o țară pustie, un șlaș al bufnițelor țipătoare și al buhelor oarbe în nisipuri. Netaim, aurita, nu mai este. Și pe drumul cel larg al norilor se apropie, murmurător tunet de răsvrătire, strigoii fiarelor. Huhuu ! Ascultă ! Huhuu ! Parallax se strecoară pe urmă-le și le împunge înainte, pe a cărui frunte fulgerele sfîrtecătoare sînt scorpioni. Elanul și iacul, bivolii Basahanului și Babilonului, mamutul și mastodonte, vin strîngîndu-se spre marea afundă, *Lacus Mortis*. Rău prevestitoare, răzbunătoare turmă zodiacală ! Mugesc năvălind peste nori, cornorate și capricornate, cu trompe și colți, cu coame de leu și coarne uriașe, scormonitoare și tîritoare, rozătoare, rumegătoare și pahiderme, multa lor mulțime mișcătoare, mugitoare, ucigătoare a soarelui.

Înainte spre marea moartă aleargă să soarbă, nedomolite și cu hidoase horcăituri, săratele somnolentele necesatele ape. Și al calului semn prevestitor crește iarăși, mărețit pe ceriurile deșerte, încă pînă la însăși a cerului măreție, pînă ce se înalță, imens, asupra casei fecioarei. Și, iată, minune a metempsichosei, este ea, mireasa veșnică, crainica luceafărului de zori, mireasa, pururi fecioară. Este ea, Martha, pierdută tu, Millicent, tînăra, nestemata, de raze nîmbată. Cît de senină se înalță acum, o regină printre Pleiade, în penultima oră înaintea zorilor, în încălțări ușoare de aur strălucitor, peste părul ei vâl de cum îi spuneți voi firul Fecioarei ! Plutește, unduiește pe trupul ei născutul din stea și larg șiroiește smarand și safir, vioriu, liliachiu, purtat pe șuvoaie de vînt înghețat, interstelar, șerpuind, colăcînd, lin bolbonînd, zvîrcolînd pe ceriuri tainică scriere pînă cînd după miriade metamorfoze de simboluri, străluce, Alpha, rubin și trei unghiular semn pe fruntea lui Taurus.

Francis îi amintea lui Stephen de ani de demult când fuseseră împreună la școală pe vremea lui Conmee. Întreba despre Glaucon, Alcibiades, Pisistratus. Unde erau acum? Nici unul nu știa spune. Ai vorbit despre trecut și fantomele lui, Stephen spuse. Pentru ce să ne mai gândim la acestea? Dacă le chem la viață peste apele Lethei nu se va strînge turma sărmanelor fantasme la glasul-mi? Cine-și închipuie asta? Eu, Bous Stephanoumenos, bardul bivoliilor prietenos, eu sînt stăpînul și dăruitorul lor cu viață. Își cercui părul său răvășit cu cunună de frunze de viță, surîzîndu-i lui Vincent. Răspunsul acesta și frunzele acestea, Vincent îi spuse, mai convenită podoabă îți fi-vor cînd altceva și mai mult, cu mare mai mult, decît un capiteliu de ode firave îți vor numi ingeniul părintele lor. Toți cei care-ți vor binele nădăjduiesc aceasta întru tine. Toți doresc să te vadă că dăruie opera ce o meditezi. Din inimă îți urez să nu le înșeli speranțele. O, nu, Vincent, Lenehan spuse, lăsîndu-și mîna pe umărul care aproape îi sta, nu aibi teamă. N-ar putea lăsa pe mama sa orfană. Chi-pul tînărului bărbat se înnegură. Toți puteau vedea ce greu era pentru el aminte să i se aducă de ce promisese odată și de pierderea ce avusese. S-ar fi retras de la petrecere de nu i-ar fi ostoit durerea sonul glasurilor. Madden pierduse cinci drahme ce le pusese pe Sceptru dintr-un capriciu pentru numele călărețului: Lehehan de atîtea ori mai mult. Le povesti de alergare. Stegulețul căzuse și, hșșșt, gata, zburătăciseră, iapa alerga sprintenă și O. Madden și sărise în picioare. Era în fruntea plotonului; inimile le bătea tare la toți. Nici chiar Phyllis nu se mai putea conține. Își flutura basmaua, striga, Huțta! Sceptru cîștigă! Dar cînd ocoliseră și veneau înapoi și cail toți se strînseseră în grup murgul Risipitorul a cîștigat drum, a ajuns-o, a întrecut-o. Totul acum era pierdut. Phyllis sta tăcută; ochii ei erau triste anemone. Pe Juno, strigă, sînt ruinată. Însă iubitul ei o consola și-i aduse o casetă lucitoare de aur în care erau zaharicale ovale din care ea a gustat. O lacrămă a lunecat; una numai. Strașnic mai știe acesta să-și sfichiuiască biciul, a spus Lenehan, acest W. Lane. Patru cîștigători ieri și trei astăzi. Ce călăreț mai este ca el? Suie-l pe o cămilă sau pe bourul burduhănos izbînda în trap de plimbare a lui încă e. Dar să stăpînim durerea cum anticul obișnuia. Clemență pentru cei fără noroc! Sărmana Sceptra! spuse cu un suspin ușor. Nu mai este ce a fost odată. Niciodată, v-o jur n-om mai vedea una la fel. Da, domnule, le este regină. Ți-o mai aduci aminte, Vincent? S-o fi văzut tu pe regina mea astăzi, Vincent răspunse, ce tînără era și radioasă (Lalage pe lîngă ea își pierde frumusețea) în condurii galbeni și mătăasă de muslină, nici nu știu să o descriu. Castanii care își lăsau peste noi umbra erau în floare; aerul sta lînced de mireazma lor pătrunzătoare și polenul plutea ușor în jur. În petele de soare ușor ai fi putut coace pe piatră o tavă

de gogoși cu stafide cum vinde Peplomenos în chioșcul lui lângă pod. Dar ea n-avea nimic să spargă în dinți doar brațul meu cu care o țineam și pe care mi-l mai mîngîia între buze cînd o strîngeam prea tare. O săptămînă acum a fost bolnavă, patru zile în culcuș, dar astăzi era slobodă, viaie, rîzîndu-și de primejdie. Atunci e mai ispititoare. Și ce mișcări ! O nebnatecă, s-a săturat din plin cînd ne-am întins o clipă să ne odihnim. Și să-ți spun la ureche, prietene, nici n-ai să crezi pe cine-am întîlnit cînd am ieșit din cîmp. Conmee el însuși ! Plimbîndu-se de-a lungul zaplazului citind, cred că o carte cu litera măruntă și înăuntru, nu mă îndoiesc, o scrisoare mai desghetată de la Glycera sau de la Chloe să însemneze pagina. Ea frumoasa făcea fețe fețe cum se fistîcise, se făcea că-și ceartă o neorînduală ușoară a portului; o rămurică agățată acolo căci înșiși copacii o adoră. Cînd Conmee trecuse pe lângă noi ea și-a privit frumosul ecou în oglinjoara pe care o poartă. Dar el se arătase atît de bun. Trecînd ne binecuvîntase. Și zeii sînt întotdeauna buni, Lenehan spuse. Dacă n-am avut noroc cu iapa lui al-de Bass poate că licoarea asta a lor are să-mi fie mai binevoitoare. Își lăsase mîna pe un urcioș cu vin; Malachi l-a văzut și i-a oprit gestul, făcînd un semn către strein spre inscripția cea stacojie, Prudintă, a șoptit Malachi, păstrează o tăcere druidică. Sufletul lui este departe acum. E poate tot atîta durere să fii smuls dintr-un vis ca să te naști. Orice obiect, privit intensiv, poate fi o poartă a intrării către incoruptibilul eon al zeilor. Nu gîndești astfel, Stephen? Theosophos mi-a povestit astfel, Stephen răspunse, cel pe care într-o altă viață înainte preoții egiptieni l-au inițiat în misterele legii Karma. Stăpînii lunei, mi-a spus Theosophos, sosiți pe o navă cu luciri de flăcări aurii de pe planeta Alpha a lanțului lunar, nu s-au învoit să-și îmbrace făpturile de văzduh care le sînt dedublările și atunci acestea s-au întrupat în eurile rubinii din cea de a doua constelație.

Totuși, în de fapt însă, scornirea ridiculă că el ar fi fost adîncit în vreo stare sau alta de melanholie sau poate ipnotizat, și care era în întregime pornită dintr-o eroare de tot găunoasă, nu-și găsea aici locul. Omul ale cărui organe ale vederii, pe cînd cele de mai sus se petreceau astfel, începea în clipele acelea să dea semne de însuflețire, era o minte pătrunzătoare poate cea mai pătrunzătoare din lume și oricine ar fi susținut contrariul s-ar fi văzut repede de tot înfundat. În timpul ultimelor patru minute sau mai bine își țintise neabătute privirile asupra unei cantități anumite de bere Bass extra pusă în sticle de D-nii Bass & Co la Burton-on-Trent care se întîmplau să fie situate printre altele o mulțime chiar în fața locului unde ședea el și care în mod sigur fuseseră calculate să atragă atenția oricui prin înfățișarea lor stacojie. El pur și simplu, așa cum s-a vădit mai tîrziu și din motive mai bine cunoscute lui care au aruncat o

cu totul altă lumină asupra împrejurărilor, după imaginile dinainte cu o clipă din zilele copilăriei și de la alergări, își amintea acum de două sau trei socoteli ale lui particulare de care ceilalți doi erau fiecare tot atât de neștiutori ca și pruncul nenăscut. Curînd, însă, ochii amîndorura se întîlniră și, îndată ce începea să mijească în el gîndul că celălalt se străduia să se ajuge din lucrul acela, el fără de voie se decise să-l ajute el însuși și astfel că în consecință apucă recipientul de sticlă nu prea mare care cuprindea lichidul dorit și creă gol încăpător în acesta turnînd o parte mare din el cu, de asemenea în același timp totuși, un grad considerabil de atenție astfel încît să nu verse ceva din berea care era în el prin jur în locul acela.

A fost în scopul și în înaintarea ei un epitom al cursului vieții dezbaterea ce a urmat. Nici locul nici sfătuirea nu erau lipsite de dignitate. Disputanții erau cei mai astuți din întreaga țară, tema în care se porniseră dintre cele mai avîntate și mai vitale. Niciicînd nobila hală a casei lui Horne nu mai privise asupra unei adunări atât de bogate și de diferite în cuprinderea lor nici vechile lemnuri ale acestui așezămînt nu ascultaseră vorbire atât de enciclopedică. În adevăr somptuoasă scenă închipuiau. Crotthers era acolo în coada mesei în zgomotoase ștraie scoțienești, cu fața luciudă de vînturile sărute de la Mull of Galloway. Tot acolo, în fața lui era Lynch, al cărui chip începuse să arate stigmatele desfrînării pretimpurii și ale înțelepciunii premature. Alături de scoțian era locul menit lui Costello, fantastul, în timp ce în coasta lui se așezase în tihnă greoaie trupul îndesat al lui Madden. Adevărat, jețul rezidentului sta gol în fața căminului dar de fiecare parte a lui făptura lui Bannon în haine de explorator din pantaloni scurți de țesătură groasă și în ghetе din piele de vacă argintarcate făcea contrast apăsător cu eleganța primăvăratică și purtările de orășan ale lui Malachi Roland St John Mulligan. În fine în capul mesei era tînărul poet care găsise un refugiu din ostenele sale în pedagogie și cercetările metafizice în atmosfera jovială a discuției socratice, în timp ce în dreapta și în stînga sa își găseau loc volubilul pronosticator, proaspăt întors de la hipodrom, și acel vagrant vigilant, murdar de pulberea drumului și a luptei și pătat de glodul unei dezonoare indelebile, dar din a cărui inimă neclintită și credincioasă nici o amăgire sau primejdie nici o amenințare sau degradare n-ar fi putut șterge vreodată icoana acelei frumuseți voluptuoasă pe care penelul inspirat al lui Lafayette a înluminat-o pentru vîrstele ce va să vină.

Mai bine ar fi să se spună la început aici și acum că transcendentalismul pervertit la care aserțiunile d-lui Stephen Dedalus (Scepticus Theologicus) ar fi părut să-l vădească dedat în îngrijorătoare măsură este de-a dreptul contrariu metodelor științifice acceptate. Știința, nu se poate repeta

aceasta prea mult, are a face față la fenomene palpabile. Omul de știință ca și omul de pe stradă are a înfrunta fapte obstinate care nu pot fi evitate și câtă să le explice cît poate mai bine. S-ar putea să fie, e drept, anumite întrebări la care știința să nu știe răspunde — în prezent — cum ar fi spre pildă prima problemă supusă de dl. L. Bloom (agent de publicitate) privind determinarea în viitor a sexului. Trebuie să acceptăm părerea lui Empedocles din Trinacria că ovarul din dreapta (perioada de după scurgere, afirmă alții) este răspunzător de nașterea băieților sau sînt spermatozoii prea multă vreme lăsați sau nemasprermele factorii diverginți sau, cum embriologiștii cei mai mulți se apleacă să-și dea cu părerea, cum ar fi Culpepper, Spallanzani, Blumenbac, Lusk, Hertwig, Leopold și Valenti, este vorba de un amestec din amîndouă? Aceasta ar echivala cu o cooperare (una din procedurile favorite ale naturii) între *nisus formativus* al nemaspermei pe de o parte și pe de alta o pozițiune fericit aleasă, *succubitus felix*, de către elementa pasivă. Cealaltă problemă ridicată de acelaș cercetător abia este mai cu puțin vitală: mortalitatea la prunci. Este de interes aceasta pentru că, cum remarcă, el în chip pertinent, noi cu toți ne naștem în unul și acelaș chip dar toți murim în diferite chipuri. Dl. M. Mulligan (Dr. în med. și eugenie) condamnă condițiile de sănătate în care cetățenii noștri cu pulmonii încenușați contractează gîlci, vătămări pulmonare etc. tragînd din aer bacteriile care pîndesc în praf. Fapte de acestea, pretinde el, și spectacolele repulsive date de străzile noastre, hidoasele afișe de publicitate, ecleziaști de diferite nominațiuni, soldați și marinari mutilați, șoferi subnutriți și dezbrăcați, hoiturile atîrnate în cîrlige ale unor animale, holtei paranoici și babe nerodite — acestea, spunea, sînt explicația pentru oricare din și toate căderile în calibrul stirpei. Kalipedia, a proroocit el, curînd avea să fie general adoptată, și toate harurile vieții, muzica în adevăr bună, literatura plăcută, filosofia ușoară, tablourile instructive, cîpiile în ghips după statuile clasice cum ar fi Venus și Apollo, fotografiile artistice în culori ale copiilor încununați cu premii de frumusețe, toate aceste mici atențiuni aveau să le facă pe doamnele aflate într-o anumită pozițiune să-și petreacă lunile pînă la eveniment în felul cel mai desfătător. Dl. J. Crotthers (licențiat în disc.) explică unele din aceste decese prin traume nenormale în cazul femeilor uvriere supuse unor travalii grele în fabrici și disciplinei maritale acasă dar de departe marea majoritate neglijenței, private sau publice, și pînă la marginea extremă de a lăsa în frig pruncii nou născuți, practicii avortului criminal sau crimei atroce a pruncuciderii. Dar chiar de cea dintîi (ne gîndim la neglijență) este în chip neîndoios doar prea adevărată cazul pe care domina-sa îl citează cu infirmierele care uită să numere feșele în cavitatea abdomenului este prea rar să fie o normă. De fapt cînd ajungem să privim

cu de-amănuntul de mirare este că atât de multe sarcini și nașteri merg atîta de bine cum merg, ținînd seama de toate și în ciuda scăderilor noastre omenești care adesea zădărnicesc naturii intențiile sale. O sugestie ingenioasă este cea propusă de dl. V. Lynch (lic. în aritmetică) că atât natalitatea cît și mortalitatea, precum și toate celelalte fenomene ale evoluției, mișcările fluxului, fazele lunare, căldura singelui, boalele în general, totul, în fine, în vastul atelier al naturii de la stîngerea vreunui îndepărtat soare pînă la înflorirea uneia dintre nenumăratele flori care înfrumusețează grădinile noastre publice, se supune unei legi a numărării pînă acum încă nedeslușită. Totuși întrebarea de-a dreptul simplă de ce un copil din părinți normal sănătoși și în aparență copil sănătos și cum se cuvine îngrijit sucombă inesplicabil în pretimpuria pruncie (deși alți copii dintr-o aceeași căsătorie nu o fac) trebuie negreșit, după vorbele poetului, să ne oprească în loc. Natura, putem fi liniștiți în aceasta, are rațiunile ei bune și puternice pentru fiecare lucru ce face și în toată probabilitatea morți din acestea se datorează unei legiuiri a anticipației prin care organisme în care germenii de boală și-au făcut cuib (știința modernă ne-a arătat decisiv că numai substanța plasmică se poate zice a fi nemuritoare) tind să dispară la o fază tot mai timpurie a dezvoltării, aranjament care, deși pricinuit de suferință pentru unele din simțămintele noastre (mai ales cel de mamă), este totuși, cred unii dintre noi, în cele din urmă binefăcător rasei în general asigurînd astfel supraviețuirea celor mai potriviți. Observațiunea dlui S. Dedalus (Scepticus Theologicus) (sau să o numim mai bine o întrerupere a vorbitorului?) că o ființă omnivoră care poate să mestece, să înghiță, să mistuie, și după aparențe să împingă pe canalul obișnuit cu netulburare maimultcaperfectă asemenea alimente multilaterale cum femeile bolînde emaciate de naștere, liber profesioniștii mai corpolenți, ca să nu mai vorbim de politicienii invidioși și de monehele clorotice, ar putea să găsească plăcere gastrică într-o cină inocentă dintr-o vrăbioară, dezvăluie cum nimic n-ar putea-o face și într-o lumină de tot neplăcută tendință la care ne-am referit adineaori. Pentru lumina celor care nu cunosc atît de intim dedesubturile abatoarelor municipale cum acest esthet cu mintea morbidă și filosof în fașă care cu toată lăudăroșenia lui presumțioasă în problemele științifice de abia poate deosebi un acid de o sare se laudă totuși că ar fi, ar trebui poate să se sublinieze că vrăbioară în vorbirea grosolană a parlagiilor autorizați din clasele de jos înseamnă carnea aptă de a fi gătită și mîncată a unui vițel proaspăt fătat de maică-sa. Martori oculari afirmă că de curînd într-o controversă publică cu dl. L. Bloom (agent de publicitate) care a avut loc în sala de vizite a maternității naționale din strada Holles numerele 29, 30 și 31, căreia, cum bine se știe, dr., A. Horne (lic. în obstetr., membru al Fac.

de Med. a Irl.) îi este competentul și popularul medic-șef, el ar fi declarat că o dată ce o femeie a vîrît mîța în sac (o aluzie estetică, probabil, la unul dintre cele mai complexe și minunate dintre toate procesele naturale, actul uniunii sexuale) ea trebuie să-i și dea drumul afară sau să-i dea viață, cum s-a exprimat dînsul, pentru a și-o salva pe a ei. Cu primejdia propriei ei vieți a fost răspunsul elocvent al preopinentului nu mai puțin eficient prin tonul moderat și măsurat cu care fu formulat.

În vremea aceasta iscusința și răbdarea chirurgianului făcuseră cu putință un *accouchement* fericit. Greu, greu de tot fusese și pentru pacientă și pentru doctor. Tot ce știința medicală ar fi putut face se și făcuse și curajoasa femeie ajutase cu bărbăție. Da, ajutase. Luptase cu vitejie și acum, era atît, atît de fericită. Cei care au fost odinioară, care sînt acum printre cei drepți, și ei sînt fericiți cînd își pogoară surizători ochii spre această emoționantă scenă. Cu evlavioasă iubire o privesc acum molatec alungită cu iubirea maternă luminîndu-i ochii, căutînd jinduitoare degetele copilășului (ce frumoasă scenă e aceasta !), în prima înflorire a maternității pe care iarăși o trăiește, ridicînd în răsufarea ei o tăcută rugăciune de mulțumire către Cel de Sus, cel cărora tuturor le este soț iubitor. Și pe cînd privirile ei iubitoare îmbrățișează pruncul ea nu-și mai dorește decît încă o singură mulțumire, să-l aibă pe scumpul ei Doady aici, alături, cu ea, să-i împărtășească bucuria, să-i lase în brațe fărîma aceasta de dumnezeesc lut, fructul îmbrățișărilor lor legiuite. El a mai îmbătrînit acum (dumneata și cu mine putem să șoptim asta) și umerii săi încep să se gîrbovească, totuși în viforul anilor o demnitate solemnă s-a pogorît asupra conștiinciosului contabil adjunct de la Banca Ulsterului, filiala College Green. O, Doady, iubitul de odinioară, acum credincios tovarăș de viață, s-ar putea nicioată să nu mai vie, acel îndepărtat timp al trandafirilor ! Cu aceeași aplecare de odinioară a frumosului ei chip ea își mai amintește de zilele de demult. Doamne, cît de frumoase acum prin cețurile anilor ! Însă în închipuirea ei, copiii lor s-au strîns la marginea patului, copiii ei și ai lui, Charley, Mary Alice, Frederick Albert (dacă ar mai fi în viață), Mamy, Budgy (Victoria Frances), Tom, Violet Constance Louisa, scumpul, micul Bobsy (botezat după faimosul nostru erou al războiului sud-african, lordul Bobs of Waterford and Candahar), și acum acest ultim zălog al unirii lor, un adevărat Purefoy, cu nasul celor din familia Purefoy. Tînăra speranță va fi botezat Mortimer Edward după influentul văr de al treilea al dlui Purefoy din birourile Trezoreriei, Dublin Castle. Și astfel timpul se scurge; dar bătrînul Cronion și-a lăsat aici doar urme mai blînde. Nu, nu lăsa suspinul să-ți zdrobească pieptul, scumpă, bună Mina. Iar tu, Doady, scutură-ți cenușa din pipa ta de lemn de măceș uscat de soarele mării pe care ai s-o fumezi pînă cînd va suna și pentru tine stingerea (fie

ca ziua aceea să fie cât mai îndepărtată !) și suflă lampa la care ai citit din Cartea Sfântă căci și uleiul a scăzut și astfel cu inima împăcată mergi la culcare, la odihnă. El își știe căile sale și El va chema când va socoti că a sosit vremea. Și tu ai luptat vitejește și ți-ai făcut cu credință datoria ta de bărbat. Domnul meu, iată mîna mea. Frumoasă treabă, bunele, credincioșule slujitor !

Sînt păcate sau (să le numim așa cum le numește lumea) amintiri urîte pe care omul le ascunde în locurile cele mai întunecoase ale inimii sale dar ele rămîn acolo și așteaptă. El poate să sufere ca amintirea lor să se aburească, să le lase ca și cum n-ar fi fost și aproape să se convingă chiar că nu au fost sau cel puțin că nu au fost astfel. Și totuși o vorbă la împlinire poate să le trezească deodată și atunci ele se vor ridica să-i stea în față în împrejurările cele mai diferite, într-o vedenie sau într-un vis, sau cînd tamburina și harfa îi mîngie simțurile sau încă în liniștea răcoroasă argintie a serii sau în toiul serbării în miez de noapte cînd trupul îi este îngreunat de vin. Nu ca să-l apese va coborî vedenia asupra lui ca asupra unuia îngenunchiat sub mînia-i, nici în răzbunare să-l smulgă dintre cei vii ci învăluită în giulgiurile jalnice ale trecutului, tăcută, îndepărtată, muștrătoare.

Streinul încă privea pe chipul ce-i sta înaintea cum se pierdea încet acea liniște prefăcută, acolo întipărită, pare-se, de deprinderi sau de vreun capriciu studiat, în vorbele acelea atît de amare încît trădau în ființa ce le rostea o morbiditate, o aplecare spre laturele mai crude ale vieții. Și o scenă se desprinde atunci în mintea celui care privește chemată, s-ar fi spus, de o vorbă de o atît de firească dulceață ca și cum zilele de demult s-ar fi întors cu adevărat acolo (așa cum unii credeau) cu plăcerile lor nemijlocite. O pajiște îngrijit ținută într-o blîndă înserare de mai, boschetul atît de bine știut de liliac la Roundtown, florile purpurii și candido, privitoare fragile, înmirezmate spre jocul din față dar urmărind cu mult mai mare vioiciune bilele cum se rostogolesc înaintea peste pajiște sau se ciocnesc și stau, una alături de alta, cu o zvîcnire vioaie repede curmată. Și dincolo în jurul unei urne vinete unde apa uneori sare îngîndurată vedeai alte surori tot așa înmirezmate, Flooey, Atty, Tiny și prietena lor mai brună cu un nu știu ce care te fermeca în atitudinea ei, Fecioara Cireșelor, cu mănunchi ispititor legănîndu-i-se de ureche, făcîndu-i căldura stranie a pielii să-i iasă cu atîta delicateță lîngă boabele de o rece ardență. Un băețel de patru sau cinci ani în hăinuțe de lînă (e vremea primăverii înflorite dar ce bine are să fie la gura blîndeii sobe curînd cînd se vor strînge mingile și vor intra în casă) stă în picioare pe urnă apărat de feciorelnicul cerc al mîinilor iubitoare. E puțin încruntat întocmai ca și tînrul de acum gustînd parcă prea viu primejdia dar din cînd în cînd trebuie să își arunce

privirile spre maica lui care îl urmărește din piazzetta de la capătul grădiniței înflorite cu o umbră de melancolie sau de reproș (*alles Vergängliche*) în ochii ei limpezi.

la seama aici mai departe și ține minte. Sfârșitul vine deodată. Pătrunde în acea anticameră a nașterii unde s-au adunat studioșii și cercetează-le fețele. Nici urmă, după cum se pare, de nerăbdare sau bruschetă aici. Ci liniștea veghii de pază, convenită aflării lor în acea casă, treaz priveghi al păstorilor și al îngerilor la ieslea din Betleemul ludeii odinioară demult. Însă întocmai cum în fața fulgerului norii vineți de furtună, îngreunați de prea plinul apăsător al apelor, îngrămădiți în blocuri umflate de umezeală, hotărnicesc pământul și cerul într-o singură imensă somnolență, amenințând asupra cîmpului brăzdat și a boilor ațipiți și a zbucnirilor apărute de eflorescențe și de verdeață pînă cînd într-o clipire un fulger le sparge băerele și cu reverberență de tunet din spargerea lor se revarsă torentul, tot astfel și nu altcum s-a săvîrșit transformarea, violentă, instantanee, la rostirea Cuvîntului.

La Burke ! Într-acolo se aruncă monsenioréle Stephen, dînd glas de plecare, și cu mic și cu mare, cu toții de-a valma pe urma-i, pintenatul, maimuțoiul, pariorul, pseudodocul, punctualul Bloom după ei cu universală înșfăcare de acoperămînturi de cap, bastoane și șpăngi, pălării de paie și teci, alpenstockuri și ce mai vreți. Dedal de tineri focoși, nobili studioși, toți ca și unul. Sora Callan ținută de uimire pe coridor nu-i poate opri nici surăzătorul chirurgian care coboară pe trepte cu veste că displacentarea s-a săvîrșit, și un pfud atîrnă, chiar ca nimic. Spre el din goană își pleacă urechea. Ușa ! Deschisă ? Ha ! Au țîșnit cu tumult, un minut pe-ntrecute, cu toții iuțind pasul cu multă bravură. Burke la colțul lui Denzille și Holles fiindu-le ținta ulterioară. Dixon i-urmează, cu vorbă de ceartă dar iată și el scuipe sudalmă, și după ei. Bloom mai adastă cu sora o idee să trimită gînd bun fericitei mame și pruncușorului colo sus. Doctor Dietă și Doctorul Liniște Multă. Nu-i așa că parcă-i alta ? Vremuri de veghe în casa lui Horne și-au pus pecetea în paloarea ei pustiită. Ceilalți toți acuma departe, o privire cu duh matern ajutînd șoptește pe cînd alunecă afară : Doamnă, cînd vine pasărea barză și pentru tine ?

Acu, văzduhu-i afară bolmojit cu jilăveală de rouă a ploaie, esență cerească de viață, sticlind pe piatra dublineză sub ceriu de stele strălucitor. Aerul Domnului, aerul Atoatepărintelui, aer schinteetor, în cerc șezător, cesitor. Trage-l adînc întru tine. Doamne, Theodore Purefoy, faptă făcătoare tare ai făcut și nu cîrpăceală ! Ești, zău așa, mai grozav progenitor decît oricare altul în cronica asta amestecată, atoatecuprinzătoare, de tot bălțată. De mirare ! În ea sta posibilitate de Dumnezeu plămădită de Dumnezeu dăruită de dinainte formată pe care tu ai rodit-o

cu puținătatea ta de treabă bărbătească. De ea te lipește ! Slujește ! Muncește, trudește ca un dulău și lasă toată învățătura sholasticească și pe toți maltusiștii să se ducă-n pustii. Tu ești părinții lor, tuturora, Theodore. Te-ai gîrbovit sub povară, te chinuie cu ceartă de bani de la măcelarii acasă și cu drugi de aur (dar nu ai tăi !) la contoare ? Sus capul ! Pentru fiecare prunc nou făcut ai să strîngi sacul de grîu auriu. Vezi, ți s-a murat de tot lîna. Doar nu l-ai pizmui acuma pe Darby Dullman cu Joana lui ? O cioară vopsită și o cotarlă cam urduroasă — asta le este progenitura. Ptiu, apoi să-ți spun eu ! E-un catîr, un melc mort, sarbăd și vlăguit, nu face nici cît o para chioară. Prăsire fără înmulțire ! Nu așa ! Uciderea pruncilor ca și Irodul, așa i-ar zice mai bine. Verdeături, vezi bine, și coabitare de tot stearpă ! Ea poștește un biftec de carne, roșie, crudă, și sîngerie ! E-un cărunt pandemonium de boale, glanda crescută, gîlci, anghină, băătă-turi, năduf, oasele grele de-atîtea zăcere, bube dulci, rinichiu-ntr-o parte, gușe, negi, vărsare de fiere, pietre-n ficat, picioare înghețate, varice. La naiba cu trenodiile și palinodiile și bocitoriile și alte asemenea cîntări de mort de prin strămoși. Douăjde ani numai cu de-al de astea, dar să nu-ți pară rău. Tu nu ești ca mulți alții care vor și ar vrea și așteaptă și niciodată n-ajung să și facă.

Tu ți-ai văzut America, ținta vieții tale și pe ea-ai bulucit ca un bour de peste ape. Cum zice Zarathustra ? *Deine Kuh Trübsal melkest Du. Nun Trinkst Du die süsse Milch des Euters*. Uite ! Pentru tine țîșnește din plin. Soarbe, omule, un uger întreg. Lapte de mamă, Purefoy, lapte de stirpe omenească, lapte de beție cum este cel pe care bețivii aceștia îl toarnă în ei în vizuînile lor, lapte de nebunie, lapte de miere din țara Canaanului. Țîța vacii ți-e pietroasă, ce spui ? Da, dar laptele ei e cald, și e dulce, și te îngrașă. Nu-i bere bihilită ci lapte unsuros, gros, vîscos. Pe ea, bătrî-nule patriarh ! Țîță ! *Per deam Partulam et Partundam nunc est bibendum !*

Cu toții buluc spre beție, ca trenul, mugetele lor pe strada întregă. Pe cînte băieți. Un-ai dormit az-noap' ? La Timothy ăla bătutu-n cap. Al dracu'-ș vrun neam de curcan sau sticlete ? Unde-i doctorașu și cu moș tăgîrță ? Ce știu eu. Ura, fă-te-ncoace, Dix ! La cutia de fetițe cu panglicuțe. Da' boxeuru ? Cer senin. Tărănoiule, uite-l pe popa matol cum iese de la maternitate ! *Benedicat vos omnipotens Deus, Pater et Filius*. Pleașca, părinte. Banda din Denzille. Infernuri, și trăsnete ! Cărel. Așa, Isaac băiatule, dă-i într-o parte. Veniți cu noi, alteță ? A nu se da la viața personală. Matale om bun tare. Toți o apă și-un pămînt. *En avant, mes enfants !* Tunu numără unu foc. Spre Burke ! Într-acolo pășeau cinci pur-sîngi. Sumeție încălecată, unde-i urîțenia spurcată ? Popo Steve, repede crezul apostatilor ! Nu, nu, Mulligan ! La prora ! Dă-i nainte ! Ochii pe ceas. Vremea să ne zboare afară, Mullee ! Ce-ți veni ? *Ma mère m'a mariée*.

Beatitudine britanică ! *Ratamplan Digidi Bum Bum*. Da-urile câştigă. Să se tipărească şi să le legătorească la tiparniţa druidească de către două femei contrafăcute. În scoarţe de piele de viţel verzui cum e pipi. Ultimul cuvânt în materie de nuanţe artistice. Cea mai mişto carte de-a ieşit în Irlanda de cînd mă ştiu eu *Silentium* ! Se coace-un pîrţ ! 'Tenţie. Direcţia bufetu cel mai aproape şi-acolo anexaţi provizii lichide. Marş ! Tropă, tropă, băieţii (ce mai !) ca popa. Bere, biftecurei, biştari, biblii, buldogi, bastin-gaje, boponeală şi bebiscope. Pînă şi-n înaltul eşafodului. Boii de bere bocă-nesc peste biblii. Cînd o luăm spre Iranldraga de ea. Plescăie-i pe plescăi-tori. Trăsnăciune ! Țineți dracu' pasu militar. Ho, c-ajungem. Vadu unde-și vace vacu vlădica. Halt ! Săltați-vă. Ca la meci. La grămadă. Ferește buzunar. Au, lăfăitoare ! Ce, te doare ? Să te miri ce rău îmi pare !

Uite-o poantă. 'N-poartă oare cine șade ? Strașnicu stăpîn al damnata-țiunii. La mine-i faliment mare. Cu pariu — sînt pe geantă. Nici eu, nici un marafete. Toată săptămîna-am mers pe blat. Tu ce iei ? Miedul ca la mama acasă pentru un așa *Übermensch*. Idem. Cinci halbe extra. 'Mnea-voastră, domnu' ? Cordial ginger. Să mor eu, zeamă ca pentru șoferi. Pune kaloriile-n mișcare. Să-și întoarcă ticătorul. I-a stat de tot cînd cu bătrînu. Mie absint, pricepi matale ? *Caramba* ! Șodou cu puțin vin sau un rinichi la tigaie. Nu ține ? Mătușa mi-a strîns ceapa cu ușa. Fără zece. Al dumitale. N-ai de ce. Te cam doare la lingurică, ă, Dix ? După ce. Mla mușcat mo muscă mare cînd făcea nani -n grădină. Șade tot pe lîngă alma mater. E-n cîrlig cu una. O știi pe dama lui ? Da, vă rog, o știu. Plină ochi. Da s-o vezi în dezbilieu. Face toți banii. Drăguțică frumușică. Nu o slăbă-tură d-astea d-ale voastre, nici de departe. Trage storu-n jos, iubite. Două beri. La fel și-aici. Dă-i bătaie. Dacă cazi nu mai pierde vremea să te-ardici. Cinci, șapte, nouă. Ca pe ouă ! Are niște telescoape, prima-ntîia, ce mai. Și mă trage-n mai din dos, și cu ancora în sus. Să vezi și să nu crezi. Ochiul tău înfometat, gîtu tău bine udat, inima mi-o au furat, lipicioasă alergare, o ! Domnu-domnu ? Cartof pentru reumatof ? Fleacuri-bleahuri, dacă-mi dai și mie voie. Pentru hoi polloi, Tumneata te-ai cam tuflit. He, he doctore ? Vii din țara lipa-lipa ? Corporozitatea dumneavoașă se rostogolește numai bine ? Ce fac mama cu copilu ? Cum e trupu de femeie după ce s-a întins în fîn ? Stai, și sloboade. Parola. Spăroasă. Pentru noi o moarte albă da și-o naștere roșcată. Hihi ! Scurpă-n sus să-ți pice-n ochi, șefule. -Nțelepciune bătrînească. Din Meredith am ciupit-o. Iezuit iezificat, orhidizat, policinimesc ! Mătușica mea-i scrie lui păpăicu. Răul de Stephen îl strică pe micuțu Malachi.

Huru ! Încasez-o tinerelule. Trece halbele-ncoa. Uite, Jock, băutură scoțenească. Să-ți miroasă romu-n poală să-ți și fiarbă banii-n oală ! Mîrcul meu. Merçi 'N-sănătatea noas'. Asta ce mai e ? Lungește picioru. Vezi că-mi

pici pe pantalonii ai noi. Scutură nițel piperu, tu de-acolo. Prinde-l. Sămînța de chimen trage la himen. Te prinzi? Fleanca. Tot băiatu pe la fata lui. Venus Pandemos, *Les petites femmes*. Fata cu nărav mai rar din orașul Mullingar. Să-i spui că m-am prins la ea. Strînge-o tare pe Sara. Ești pe drum spre Malahide. Cine, eu? Cine m-a sedus pe mine, n-o mai știu nici după nume. Ce-ai fi vrut pentru nouă pence? Machree, Macruskin. Moll murdară peste bot, pe saltea și peste tot. Înc-o dușcă, una peste alta. Ex !

Mai aștepti, șefule? Te cred. Vezi, poți să-ți pariezi și ghetetele. Ce te miri că tot n-are cine să ți le facă. Pe sub mînă? Știa el ce știa. L-am văz't acu nușcît da zicea că el nu. Nu ne-ai invitat tu? Rîndul dumitale, dom'le. Scoate paraua. Două așa și-una altfel. Asta ai învățat-o de la franțuzoaice? Aici nu se prinde, Băiatu vlea pipilică. Cele mai grozave de prin partea asta. Să mo' eu, Chawley. Noi nu ne-am umplut. Noi nu ne umplem chiar așa. Au reservoir, Musiu. Granmersi.

E,-ți spun eu. Ce tot spui? Colo-n bar. Chiar că. Te văd, te văd, domnu meu. Ce mai gagică, două zile-ntr-un chef. Și numai cu vin. Breau ! Mai ia una, haide, Brr, sînt turtă. Și s-a dus și la bărbier. Dă pe din lături. Cu un tip de la trenuri. De un' știi? E vreo operă să-i placă? Roza din Castilia. Ce mai distribuție. Poliția ! dați-ne niște H₂O a leșinat domnu. Ia te uită ce mai flori. Păzea, că-ncepe acum să zbiere. O iubito, o iubito. Haide, trage apa ! Aici trebuie o mînă fermă să-le strice aranjamentul. Avea cîștigătoru vă spun eu că știu precis. Tunie dracu-n ceafa lui Stephen. Cu mîna lui mi-a dat-o mîrtoaga . A dat peste un băiat cu telegrama în drum spre depou și i-a dat cu berea. I-a-mpins un șiling și i-a șutit telegrama. lapa cică-n formă. O guinee în vînt. Ai cui spune. Adevăru-adevărat. Vro manevră de a lor? Cred că da. La sigur. Intră sigur la pîrnaie dacă se prind județii. Madden să parieze pe Madden ce mai dement pariu decît asta. O, luxură, limanul și puterea noastră. Eu o-ntind. Chiar te duci? La mămăica. Stai așa. Mascați-mă vreunul, că roșesc. M-am ars dacă mă vede. Vino-acasă, păpușico. Ari var movio. Nu uitați de floricele pentru damicele. 'Ncrede-te-n mine. Ce-ai avut de la iapa-aia? Ca de la bărbat la bărbat. Mănînci calule ovăz. A lui John Thomas, bărbat-su. Nu-i minciună, cu Leo bătrînu. Așa să-mi ajute Dumnezeu. Să mor eu. Asta zic și eu călugăr. Te ce nu mi-ai sbus? Dacă nici asta n-o fi, atunci ce. Pentru rugăciunile. Amin.

S-a votat? Steve, băiete, ai luat-o tare. O mai fi ceva de băut, dracului? Binevoiește colosal de splendidul ofertant să-i dea voie unui invitat în cea mai extremă sărăcie și cu o sete măreț de mare să încheie o libație risipitoarește inaugurată. Stai să-mi trag sufletu. Hei patroane, hei patroane, nu mai ai niște flacoane, staboo? Hopașa, mon, șere, bășica, îmi, cere. Mergi și te-ntoarnă. Ai dreptate, Boniface. Absinte destu. *Nos omnes biberimus viridum toxicum diabolus capiat posteriora nostra*. Ora-nchiderii, dom'lor.

Ă? Vin mai bun pentru Bloom. Ziceai ceva de ceapă? Bloo? Mai cerșești reclame? Foto de la papa, ce grozav ! Pe șest, amice. Tunde-o. *Bonsoir la compagnie*. Atenție la retenție. Unde-s țapu și molău'? S-au topit? Am luat plasa. Trebuia păzită ușa. Șah mat. Turn contra rege. O mbuluia ajut unt în arca ren are ada post lan oapte. Tiii, parc-aș fi matol. Dracu să mă ia dacă n-a fost cea mai grozavă chestie. Șincă, grijitorule, prăjiturile pentru puști. Sîngele Domnului. Nu mai e nimic pe-aici? Jos cu siflisu' și cu toate rachiurile. Ora închiderii. Care pre întreaga lume se călătorește. Sănătatea tuturor. A la vôtre.

La dracu', cine-i tipu-n macferlan? Dusty Rhodes. la ginește ce mai bărci. Or că ! Ce-are acolo? Cap de bou. la te uită, un bovril. I-o fi foame. Ce știi tu, coate-goale? Prăpăditu' ăla din Richmond? Chiar. Credea că i-a intrat plumbu-unde nu trebuie. O prostie prostitoare. Noi îi zicem Papa piine. Omu ăsta domnilor a fost odată un cetățean respectabil. Un bărbat cu trupu-n zdrențe s-a-nsurat cu-o fată în trențe. A întins și ea o undiță. Uite și iubirea pierdută. Macferlan călătorul prin canion-urlătorul. Hai acasă la culcare. E ora. Bun la bătătură. Ce? Nu l-am văzut azi la cimitir? Prieten al vostru care-a dat în primire? 'Mnzeu să-l ierte. Săracii copii ! Nu mai spune, Poldy dragă ! Nu sîntem de plîns că bunu' Padney într-o ladă mare neagră s-a tot dus? Din toți negri, conu' Pat era cel mai bine. N-am mai văzut unu' ca el. *Tiens, tiens*, da asta-i foarte trist, pe cuvînt, da. Păi d-acuma frîna mare, că e panta iute tare. Scîrțîie osiile. Pe cît că Jenatzy îl taie oricînd? La pariuri? Ala mai zic și eu ! S-a dat la fund, zice-n comunicat. A luat-o pe coaje. Gata. Un'spce. Vă salut. Tot 'nainte, tot 'nainte. 'Pte bună. 'Pte bună. Fie ca Allah, marele și bunul, să-ți apere foarte tare sufletul în noaptea asta.

Stai așa. Noi nu ne-am făcut plinu. Uite-șă, ne-au dat afară. Uite așa am luat papară. Vor să sperie copiii. Nu-i i-e bine în părțile abdominabile. Huc. 'Pte bună. Mona, mragostea mea. Ic. Mona, miumirea mea. Ic.

Ț. Șase la obstropulos. Pflap. Pflap ! Cu trompete. Uite. Brigadă ! Vira la babord ! 'N susu străzii. Tăiem. Pflap ! Haide-haide. Tu nu vii? Fuga, 'n trap, și la galop. Pflaap !

Lynch ! Ce-i? Îmbarcă-te cu mine. Pe-aici la Denzille, e. Schimbăm pentru bordel. Noi doi, cum spunea ea, să căutăm patu', unde-i Mary întinsă de a latu'. Gata, oricînd. *Laetabuntur in cubilibus suis*. Vii? la șoptește, cine dracu-i ăla tuciuriu în zdrențe negre? Șșș ! Păcătuit în fața luminii și uite-acuma-i aproape ziua cînd o să vină să judece lumea prin foc. Pflaap ! *Ut implerentur scripturae*. Ca-ntr-o baladă. Și zis-a marele Dick spre prietenul său marele Davy. Christicle, cine-i excrementul gălbui care predică în Merriion hall? Și iată, că vine Elia spălat în Sîngele Mielului. Haideți încoace existențe de vinul mustind, de ginul sticlind, de pileală pilind pline ! Haide încoace,

prăpăditule, cu capu de cîine, cu gîtu de taur, cu fruntea în creț, cu fălci de mistreț, cu creier de nucă pisată, cu ochi de nevăstuică furată, trișori, simulators, și cu surplus de bagaje ! Haide, triplă esență a infamiei ! Alexander J. Christ Dowie, care a ridicat în slavă mai mult de jumate din planeta asta de la 'Frisco Beach la Vladivostok. Zeitatea nu-i un circ de-o para chioară. Îți spun eu că el știe și că-i o afacere a-ntîia. El e lucrul cel mai mare nu uita asta. Cîntați mîntuire întru Domnul Isus. O să trebuiască să te scoli al dracul de devreme, mă păcătosule, dacă vrei să-l trișezi pe Bunul Dumnezeu. Pflaap ! Așa, vezi. Are El totul gata pregătit, și ce-i al tău e-acolo pus deoparte, poți să crezi, în buzunarul de la spate. Dă-i nainte și-ai să vezi.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

**Capitolul XIV din Ulysses, prezentat acum întîia oară în română, nu poartă titlu în original. Denumirea dată aci fragmentului evocă episodul întîlnirii eroului homeric cu « boii lui Helios », care a servit de canava lui Joyce în elaborarea acestei secțiuni, cea mai dificilă din întregul roman, datorită tehnicii narative speciale bazată pe parodiarea, în strictă desfășurare cronologică, a stilurilor prozei engleze, de la începuturi și pînă la argoul contemporan.*

Dificultățile întîmpinate în echivalarea unui asemenea text au fost și rămîn notorii. Fidel originalului, traducătorul a dat o replică — în coordonatele de evoluție stilistică proprii limbii române — întemeiată pe aceleași procedee de expresie, urmărind îndeaproape, oricît de șocante, spiritul și litera acestui fragment al capodoperei lui Joyce.

(NOTA REDACȚIEI)

ULYSSES

parodie și rodnicie

Acest ou-simbol ți-l aduc,
Om șters, uituc,
(Ion Barbu — Oul dogmatic)

În partea finală a *Republicii*, Platon amintește printre altele de fantastica viziune a lui Er (mit pitagorelc) istorisind momentul asumării de către eroii homerici a înfățișărilor lor postume. O scenă asupra căreia se cade să poposim o clipă este aceea în care « sufletul lui Ulise, statorit de ursită pe ultimul loc, înaintă la rîndul său spre a alege; prin amintirea trupelor trecute despuat acum de toată rîvna, se învîrte o bună bucată de vreme în căutarea chipului și înfățișării șterse a unui ins oarecare; cu greu, într-un sfîrșit, o descoperi zăcînd într-un ungher, disprețuită de toți ceilalți; și o alese bucuros pentru sine, mărturisind că nu altfel ar fi purces și de-ar fi fost chemat spre a alege cel dintîi. »¹

S-ar părea că puține profeții s-au dovedit — prin metaforă — mai adevărate în cele din urmă, decît aceea cuprinsă în aceste cîteva rînduri. Într-adevăr, după veacuri de vehiculare orală și scrisă în cîmpul literelor și culturii europene, ultima reîntrupare a lui Odiseu, — și poate cea mai extraordinară — se face, prin James Joyce, sub aparențele cu totul oarecari ale omului mediu, — cetățeanul de rînd Poldi Bloom, umilul personaj central al unuia din marile monumente de proză ale secolului XX, replită parodică în al cărei compas romancierul irlandez reușește să cuprindă dintr-o trăsătură treizeci de veacuri de gîndire și istorie. S-a subliniat, și nu fără temei, că geniul lui Joyce este parodic într-un grad rar întîlnit de la Cervantes încoace. (Nu este, de altfel, lipsit de interes să remarcăm în treacăt că — fiecare în felul lor — două din bornele cele mai semnificative ale galaxiei Gutenberg sînt în mod curios străjuite de colosale parodii: *Don Quijote* și *Ulysses*). Dar, ca și la Cervantes, parodia e departe de a fi în *Ulysses* totul: un critic francez, atrăgînd atenția asupra primejdiei absolutizării unui atare reper stilistic și structural, făcea o raportare la parodicul din artele plastice, ilustrat printr-un exemplu cunoscut: într-adevăr, între Ulisele homerice și cel Joyceean « raportul e mult mai liber decît e cel dintre Meni-

¹ Platon, *Republica*, X, 620 d.

nele lui Picasso și ale lui Velazquez. »¹ Desigur, modalitatea de mimează opunînd picturalul artei cuvîntului, își are partea de pondere în această explicație. Ceea ce ni se pare mai important de scos în evidență e însă calitatea specifică și cu totul aparte a îmbinării parodiei joyceene cu miezul eposului imitat. Scaliger formulase încă din Renaștere, într-o doctă butadă, enunțul: « parodia fîcică a rapsodiei » (prin rapsodie înțelegîndu-se opera rapsozilor, în speță cei homerici). Prin filiație, parodia din *Ulyse* lui Joyce confirmă aparent această afirmație, deși numai pînă la un punct. Căci privește îndeaproape, lucrurile apar într-o lumină diferită; într-adevăr, în sensul tradițional și clasic, acreditat prin micul Hipponax, parodia (exemplul anonimului autor al *Batrachomyomachiei* vorbește de la sine) e o urzeală precumpănitor acidă, depreciatoare și, de cele mai multe ori, pitică. Or, nu în acest sens vorbim de « parodic » la *Ulysses*. Om al « tropismelor » multiple, sau « politrop » — așa cum, muza rapsodului îl cînta încă din primul vers al *Odiseei*², personajul chema pe drept cuvînt un mult mai amplu tratament artistic decît e cel procurat de armele parodiei în sens strict. Paleta folosită de Joyce în zugrăvirea acestui « complete all-round character »³ se desfășoară, tocmai de aceea, pe măsura dimensiunilor a ceea ce am putea numi, parafrazînd versul lui Homer, « politropismul » lui *Odiseu*: pentru arta prozei narative europene, momentul *Ulysses* reprezintă, în această privință, locul geometric al unei prodigioase transcenderi a parodicului simplu către un mimesis alegoric, asupra căruia vom reveni. Romanul (« enormous bulk and more than enormous complexity » — Joyce în *Letters*, 146), — deși în aparență descriere minuțioasă a unei singure și banale zile în microcosmosul dublinez, e totodată, după propria caracterizare a autorului, « epopeea a două neamuri (poporul israelit și cel irlandez), ciclul încheiat al întregului corp omenesc... în felul ei o adevărată enciclopedie »; și Joyce continuă, afirmînd că intenția lui a fost aceea de a transpune punct cu punct mitul odiseic *sub specie temporis nostri*: « Fiecare aventură (cu alte cuvinte, fiecare ceas al zilei, fiecare organ al trupului, fiecare artă în strînsă corelație și interacțiune cu structura întregului) — trebuiau aici nu numai să condiționeze dar să și creeze tehnici literare proprii »⁴, lucru ilustrat cu pertinentță și într-un exemplu la care ne vom referi mai jos. Pe calea fabulei, tiparul lucrării urmează cumva episoadele capitale ale epopeei homerice, travestite însă din cel puțin trei puncte de vedere: mai întîi, la nivelul generic — unde în loc de stihuire mnemonică (*Odiseea* rămîne o capodoperă a literaturii aural-sonore) avem de-a face cu o gigantică narațiune în proză (*Ulysses* poate fi privit și ca exemplul superlativ al împlinirilor gutenbergiene); apoi, la nivelul spațiului și acțiunilor personajelor — unde cititorul e confruntat nu cu mitici eroi ci cu oameni mărînuî evoluînd în decorul închis al interioarelor și străzii, departe de vîpăile de azur ale aventurii în arii deschise; în sfîrșit, la nivelul temporal, — unde totul apare condensat la scara unei singure zile (mai exact a optsprezece ore).

Or, în această colosală strămutare a *Odiseei*, care cititorului neavizat sau pripit i se poate părea chiar neprobantă și specioasă, un ce rămîne totuși nestrămutat: arhetipul și structura care, identificate de ochiul inteligenței, definesc cu rigoare sorgintea ideii, planul acțiunii și conturul mesajului. În limitele de toleranță ale acestui nucleu tematic, prin excelență odiseic, Joyce brodează, cu o mîgală

¹ Jean-Jacques Mayoux, « Portrait de l'artiste », în *Lettres françaises*, 16 febr. 1961, p. 5.

² Ἀνδρᾶ μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον (Od. I, 1)

³ Vezi, în acest sens, articolul *Ulyse — crîmpele dintr-o reversiune metaforică (Mediterrana și Anglia)* în « Secolul 20 », 7—8/1970, p. 281

⁴ Joyce în *Letters*, 146—147, Ed. Stuart Gilbert, 1958

exuberantă, « traducerea » în contemporaneitate a străvechiului mit. O înfăptuire de asemenea proporții justifică desigur entuziasmul unui Ezra Pound care, încă din 1922 — la apariția cărții — putea să exclame: « Toată lumea se cuvine să dea tribut de laudă lui *Ulysses*; se poate ca cel ce s-ar codi s-o facă să nu se declare până la urmă mulțumiți cu un loc pe treapta inferioară a ordinei intelectuale; nu vreau să spun prin asta că lumea întreagă trebuie să elogieze pe *Ulysses* din unul și același punct de vedere; dar orice literat serios — indiferent dacă va scrie sau nu despre *Ulysses* un eseu critic, va trebui neapărat să-și formuleze o părere, chiar de n-ar fi decît pentru uz personal ». Și, situînd mai departe lucrurile în contextul lor mai mare, Pound continua, luînd ca semnificativ jalon de referință pe Flaubert: « Ca să încep cu cele ce stau înafara oricărei discuții, aș spune că Joyce preia arta literaturii din locul unde o lăsase Flaubert. Dacă în *Dubliners* și în *Portret*, el nu depășea *Les trois contes* și *L'éducation sentimentale*, în *Ulysses*, Joyce duce mai departe procesul început de Flaubert în *Bouvard et Pécuchet*, ridicînd arta prozei la o treaptă de mult mai mare eficacitate și compactitudine; el încorporează astfel în întregime o bucată ca *La tentation de Saint Antoine*, care rămîne simplu punct de comparație față de un singur episod din *Ulysses*. Căci romanul lui Joyce are mai multă formă decît toate romanele lui Flaubert laolaltă... Bloom este și Shakespeare și Ulise, și Evreul rătăcitor, și cititorul cotidianului *Daily Mail*... și « Everyman » și omul instinctual $\pi\omicron\lambda\lambda\alpha\ \pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\nu\ \kappa\alpha\tau\alpha\ \theta\upsilon\mu\acute{\omicron}\nu$ ¹. Apoi, după consemnarea moravurilor provinciale în *Doamna Bovary* și a celor orășenești în *L'éducation*, Flaubert își propusese să întregască zugrăvirea vieții secolului al 19-lea, prezentînd sumedenie de lucruri mărunte, plauzibil prezente în capul omului obișnuit al epocii: iată însă că Joyce e descoperitorul unei metode mult mai expeditivă de a întocmi astfel de sumare și analize; căci odată ce Bouvard și prietenul său se retrag la țară, narațiunea neîmplinită a lui Flaubert începe să lîncezească; în *Ulysses*, în schimb totul rămîne posibil oricînd. Bloom suferă $\kappa\alpha\tau\alpha\ \theta\upsilon\mu\acute{\omicron}\nu$, e « tot omul iscodind rîzina și luminile »... Ulisele lui Joyce e $\pi\omicron\lambda\upsilon\mu\eta\tau\iota\varsigma$ ² — și virtual receptor al tuturor lucrurilor... Romanul lui Joyce e la fel de irepetabil ca *Tristram Shandy*, vreau să spun că nu suferă duplicare: el nu poate fi luat drept « model » —, așa cum poate *Doamna Bovary*; *Ulysses* întregeste deci un lucru schițat de Flaubert în *Bouvard et Pécuchet*: pornind de aici, el aduce un supliment de înzeestrare tezaurului tehnicilor literare. Așa se face că romanele de serie, chiar cele excelente, îți par nesfîrșit de fastidioase și greoaie după ce ai observat felul în care Joyce reușește, în *Ulysses*, să stoarcă ultima expresie dintr-o situație, dintr-o știință, dintr-o stare sufletească, pe numai o jumătate de pagină, sau într-o replică de catehism, sau într-o tiradă *de la Rabelais* »³.

Lungul citat oglindește, cum se vede, doar cîteva din punctele de interes potențate prin inserția lui *Ulysses* în tradiția predecesorilor, în rîndul cărora Flaubert păstrează desigur strălucirea unei stele de prima mărime: relese suficient de limpede că aprecierea lui *Ulysses* ca simplă parodie în proză a *Odiseei* ar fi semnul unei judecăți pripite. Căci cercetarea și sondarea în adîncime a structurilor din care se compune capodopera lui Joyce scoate în primul rînd în evidență o polisemie foarte complexă, în care, după cum remarcă W.B. Stanford⁴

¹ Od. I, 4, *Plurimos passus est dolores in suo animo*.

² Preapudent, preînțelept (Od. XXI, 274: $\pi\omicron\lambda\upsilon\mu\eta\tau\iota\varsigma\ \text{'Οδυσσεύς}$)

³ Ezra Pound, *The Paris Letter* (« The Dial », May 1922), republicată în *Literary Essays of Ezra Pound*, Faber, London, 1963, pp. 403—404

⁴ *The Ulysses Theme*, Michigan, 1968

Identificăm întocmai perechea de nivele definite mai de mult de Dante¹: *literalul* (descrierea evenimentelor obișnuite ale unei zile) și *alegoricul* (care subsumează de fapt «parodia Odiseei», tema peregrinării, a căutării și regăsirii vetrei); apoi: nucleul *moralității* din această atotcuprinzătoare radiografie a umanului; în sfârșit, *anagogicul*, sau valența spirituală a unei opere în care arta cuvîntului are, în ultimă instanță, menirea de a lumina, cu toleranță și sinceritate, înțelegerea lumii și vieții. Într-o ordine de preocupări paralelă, relevantă ni se pare aici și observația lui Northrop Frye, proprie să scoată în relief un alt aspect: raportul semnificativ dintre întreg și părți, precum și armonizarea componentelor capodoperei: «Dacă cineva ar fi rugat să-și exprime opinia în legătură cu patru lucruri care l-au impresionat mai mult citind *Ulysses*, destul de plauzibil ar fi și următorul răspuns: Întii, claritatea cu care peisajul, sunetele și mirosurile Dublinului prind viață sub condeul scriitorului, perfecțiunea zugrăvirii personajelor, natura leșea dialogurilor. Apoi, modul extrem de elaborat în care trama narativă și personajele *parodiază* (s.n.) în confruntarea lor cu tipare arhetipale eroice, mai ales cu acel al *Odiseei*. În al treilea rînd, revelația caracteriologică și faptică decurgînd din folosirea investigatoare a tehnicilor monologului interior. În sfârșit, tendința enciclopedică și exhaustivă, constantă în procedeele tehnice și chiar în subiect, exprimarea făcîndu-se într-o terminologie de mare vigoare intelectuală. Nu-i greu de văzut că aceste patru puncte ating de fapt povestirea, romanul, confesiunea și «anatomia», conținute simultan în cartea lui Joyce. *Ulysses* este într-adevăr o proză epică perfectă care, prin aceea că folosește toate aceste forme — fiecare de egală importanță, fiecare, în esență, de aceeași pondere în raporturile reciproce — definește întregul ca unitate, nu ca agregat.»²

În această foarte originală unitate, «parodia», să spunem a Telemachiei (episoadele *Telemach*, *Nestor*, *Proteu*, sau primele trei capitole), se reduce de fapt la tiparul de structură al «căutării» fiului, tînjînd difuz spre o tutelă paternă de experiență și practică matură (Stephen Dedalus spre Leopold Bloom); partea peregrinărilor propriu-zise (următoarele 12 episoade) la tiparul întortocheatelor meandre parcurse de tată (Bloom) înainte de regăsirea finală a acoperișului domestic; încheierea (episoadele *Eumeu*, *Ithaca*, *Penelopa*, sau ultimele trei capitole) — la schema întîlnirii tată-fiu, soț-soție. Spicuiind din fugă cîteva detalii constatăm că, în rest, nexul parodic e suficient de lax; așa dejunul lui Bloom (episodul VIII) — reprezintă o palidă evocare a episodului întîlnirii lui Odiseu cu antropofagii *Les-trygoni*; panorama străzii (episodul X) — trimite la un fapt conținut de *Odiseea* prin simplă aluzie: primejdia așa-numitelor «stînci plutitoare»; altercația lui Bloom cu barmanul care așvîrle în el cu un proiectil improvizat (episodul XII) răspunde întîlnirii lui Ulise cu Ciclopul; exemplele s-ar putea multiplica.

Mai curînd decît parodic în sens propriu, geniul lui Joyce constă așadar, din acest punct de vedere, dintr-o inedită și desăvîrșită imitare (în înțeles aristotelic) decurgînd din subtila și permanenta logodire a două registre: imitarea în surdina *Odiseei* («parodie» *lato sensu*) și «imitarea» (*mimesis*) peripețiilor diurne și nocturne ale personajului central, interpretate ca proiecție alegorică a arhetipului Odiseu, cu care are în comun simbul structural al situațiilor traverse și ordinea desfășurării acestora.

¹ Cf. Dante: *Epistola către Cangrande della Scala*, X, VIII, 125, în «Le Opere latine di Dante», I, Giuliani, 1982.

² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 313.

Dar dacă acesta e cadrul și modalitatea parodică a lui *Ulysses* — considerat ca ansamblu și structură, — la nivelul capitolelor, uneori al paragrafelor, cititorul atent face surprinzătoarea descoperire că parodii în sensul mai strict al cuvântului mai ales la nivel stilistic, punctează totuși opera, ocupînd în economia volumului perimetre variabile, cu funcția certă de a furniza pe alocuri instrumente lingvistice adecvate substanței comunicării. Un atare exemplu e și cel din al 13-lea capitol (replică a cunoștinței lui Ulise cu Nausicaa), în fapt episodul întîlnirii, — cei drept distanțe — dar al schimbului de priviri, deosebit de intens, între Bloom (Ulise) și adolescența Gerty MacDowell (Nausicaa): cochetarea din ochi între cele două personaje e privită omnicșit de romancier, surprinsă din ambele direcții. Dacă partea lui Bloom e debitată sub forma unui monolog interior de o sinceritate șocantă, partea tinerei fete se îmbină fluent în chipul unei replici parodice perfecte a stilului « nuveletelor » de pension, împănate și presărat cu forme de exprimare proprii domnișoarelor de « familie bună ». Efectul (crescendo) — de nevinovată pompă și dulce bagatelă a părții dintîi (Gerty), face un contrast deosebit de dur cu partea secundă (descrescendo) — cugetările mai mult decît decolate ale aproape cvadragegarului Bloom. Dominîndu-și și *empatic* subiectul, Joyce sugerează astfel, printr-o excelentă manipulare a meșteșugului antitezei, distanța dintre cele două psihologii, — totuși, instinctual, apropiate: bărbatul și fata.

Dar parodia stilistică din episodul *Nausicaa* e doar un fel de premoniție în deschiderea celui mai frapant, poate, dintre capitolele cărții, vestitul « episod al Maternității » unde, pe la zece seara, Leopold Bloom merge să viziteze o prietenă a familiei, doamna Purefoy, care stă să nască. Elaborarea și scrierea capitolului, — « cel mai dificil episod într-o odisee, atît din punctul de vedere al interpretării cît și al executării », așa cum îl caracterizează Joyce însuși (scrisoarea către Harriet Weaver, din 25 februarie 1920)¹, avea să ia autorului nu mai puțin de 1000 de ore de lucru.

Raportîndu-ne pentru o clipă la principiul de mai sus, vom spune întîi că această parte din *Ulysses* mimează alegoric (sau potrivit sugestiei noastre terminologice « parodiază » *lato sensu*) două porțiuni din *Odissea* (XII 127—141 și 260—453) fragmente în care este vorba de pățania lui Ulise cu « Boii Soarelui ». Scena incidentului: ostrovul triunghiular Trinacria (Sicilia), proprietate a zeului Helios, unde « boes Heliou », boii divinității solare, pasc nestingheriți fabuloase pășuni fără pîrlezuri. Sacre precum bovinele religiei hinduse, animalele se află sub scutul și ocrotirea divinității: « boii Soarelui » sînt hrană interzisă; dar împînși de pîntenul foamei, tovarășii lui Odiseu încalcă legiuirea, și profitînd de momentana absență a căpeteniei lor, înjunghie, în disprețul opreliștel, cîteva cornute din care înfulecă apoi pe săturate. Structura episodului homeric cuprinde așadar o antiteză: pe de o parte încălcătorii legii (care vor fi de altfel aspru pedepsiți) pe de altă parte, piosul Ulise, păstrătorul ei, care, tocmai de aceea scapă cu viață și, curînd apoi, ajunge teafăr la un alt liman. Or, potrivit interpretării alexandrinului Porphyrius (discipolul lui Plotin), vitele lui Helios din Trinacria reprezintă un binecunoscut simbol al fertilității. Prin actul lor de neînfrînare, s-ar putea spune deci că tovarășii de periplu ai lui Odiseu păcătuiesc cumva împotriva rodniciei, într-unul din simbolurile ei. Joyce asumă acest punct de vedere, interpretînd abaterea vitelor sacre ca o crimă împotriva fecundității, prin sterilizarea consecințelor iubirii umane².

¹ Joyce, *Letters*, op. cit. p. 137

² « I interpret the killing of the sacred oxen as the crime against fecundity by sterilizing the act of coition. And I think my interpretation is as sound as that of any other commentator of Homer » Cf. F. Budgen: *James Joyce and the Making of Ulysses*, Bloomington, 1946, p. 215



Exemplul ni se pare foarte nimerit, căci ne permite să apreciem mai bine gradul de libertate al « parodiei » joyceene, în sensul la care ne refeream în cele de mai sus, precum și atitudinea scriitorului față de sfînta vrednicie esențială a femeii : constatăm într-adevăr prezența principiului feminin, în pragul ultim al actului gestației, — clipa facerii. Bloom (piosul Ulise) pătrunde în spitalul Mater Misericordiae spre a afla vești despre « sărmana doamnă Purefoy » căreia, de trei zile, s-a împlinit sorocul; dar, la parterul așezămîntului, nocturnul vizitator e întîmpinat și luat în primire de grupul zgomotos al unor studenți în medicină (cărora li s-a alăturat și Stephen Dedalus) ocupați să bea și să debiteze comentarii din cele mai și jignitoare la adresa femeii în general, a femeilor în special; glumele tinerilor despre sex și contracepție înneacă progresiv conversația în necuviința uneori nedespărțită de conversația doctorilor mamoși și a ciracilor acestora. Aici, abaterea. Așadar, pe de o parte bărbați celibatari și sterpi, debițind mășcări la adresa femeii, pe de altă parte, dătătoarea de viață, trudind în chinurile facerii. Prins în nedorita capcană, Bloom eschivează totuși cu prudență lovitura replicilor care țintesc incidental spre el, păstrează o înțeleaptă expectativă, nu participă la jignitoarele excese verbale ale convivilor, nu bea decît puțin, ci, păstrîndu-și cumpătul, urmărește mintal, — deși cu oarecare sincope — firul preocupărilor sale interioare. La un moment dat, vestea că pacienta naște în sfîrșit, ajunge în salonul petrecăreților; vesela bandă părăsește așezămîntul spitalicesc în hohote și răcnete, trecînd la crîșma de peste drum unde cheful se prelungește . . .

Dar dacă « parodia » episodului homeric se reduce, cum se vede, la prelucrarea simbolică a structurii de situație, tratamentul ei stilistic reprezintă în schimb cea mai strălucită parodie de expresie, în sens propriu, din istoria literelor englezești. Într-adevăr, întîmplarea de la Maternitatea — care s-ar fi putut înfățișa cititorului și ca o narațiune unitară din punctul de vedere al tehnicii literare folosite — apare propulsată spre desnodămîntul ei sub forma unei senzaționale progresiuni stilistice prin toate straturile diacronice ale limbii: pornind de la scurta formulă sincopată din deschidere, care sugerează ritmul strigăturii fraților arvali, monument de obîrșie al literaturii latine; trecînd apoi la parodia — fără punctuație — a unei tălmăciri de stil istoric sallustian (scurte considerații teoretice), la parodia stilului aliterativ anglo-saxon (*descriptio loci*), la parodia prozei din *Everyman* (Bloom e răscolit de o amintire), la stilul compilativ al lui Mandeville (Bloom intră în mijlocul cheflilor), la Thomas Malory și Thomas Browne (cascada de jignitoare mășcări e debitată devalma de studenții cherrche-li); în clipa cînd un bubuit asurzitor de tunet întrerupe rîsul (semnul divinității ofensate) comentariul, avînd drept obiect sentimentul remușcării, îmbracă dintr-o dată haina unei parodii după Bunyan (autorul moralității *Pilgrim's Progress*; descrierea scenei continuă apoi, din ce în ce mai dezmoșit, în stilul de jurnal intim al lui Samuel Pepys, urmat de un intermezzo parodiind pe Defoe; cînd Stephen ia la rîndul său cuvîntul descărcînd un sac de sarcasm și ofense, stilul parodiază inimitabila vîină a satirei swiftiene din *Povestea unui poloboc*; discuțiile fără perdea care urmează se înlănțuie succesiv ca parodii ale lui Addison, Sterne și Goldsmith; după momentul nașterii, o lungă digresiune descriptivă a evenimentului se face în stil Edmund Burke — distins prozator al sfîrșitului de secol XVIII; un scurt incident grotesc prilejuiește subit un raid în stilul romanului gotic de groază (Horace Walpole); o nouă străfulgerare de amintiri în memoria lui Bloom acoperă acum o pagină întreagă în stilul eseistului Charles Lamb; lungă digresiune științifică și obstetrical-ginecologică despre gestație și naștere, se face în stilul sec și elegant al lui Macauley. Parodia stilului lui Dickens servește în continuare de savuros paravan lingvistic scenei în care doamna Purefoy devine mamă. Bloom cugetă mai departe

a urita comportare a tinerilor (în stilul cardinalului Newman); în minte îi revine o scurtă amintire juvenilă (parodia stilului lui Pater); perspectiva pedepsirii fără-delegii e luminată brusc printr-o cotitură momentană spre stilul morigenator al lui Ruskin; semnalul plecării la crîșma de peste drum (nu fără cîteva germanisme și semne de exclamație!) se dă în stilul Carlyle. Restul dialogurilor, conglomerind sincopat substanța ultimelor pagini, sînt o cădere torențială de expresii argotice și neconvenționale contemporane (între timp toată trupa a traversat strada, intrînd în «bomba» de vis-à-vis — unde dezmățul continuă). Străin de toată descărcarea de necuviințe, prudentul Bloom îi urmează totuși de la distanță, mînat de un secret instinct patern față de Stephen Dedalus, virtualul fiu spiritual pe care speră să-l recupereze.

T. S. Eliot mărturisea că citind acest capitol din *Ulysses* a trăit «revelația futilității tuturor stilurilor limbii engleze»¹. Fără îndoială că, prin unele laturi ale ei, problema de ordin semantic ridicată de mixtura stilurilor, eșafodate de James Joyce în acest episod cu atîta măiestrie, demonstrează părelnicia și relativitatea oricărei expresii literare, chiar a celei ce poate trece, la un moment dat, drept etalon de perfecțiune și adevăre. Ceea ce ni se pare însă mai semnificativ de relevant în legătură cu episodul «turmelor lui Helios», considerat ca parodie, e, pe de o parte formidabila capacitate de absorbție și fuziune a formei pe conținut, pe de altă parte, tîlcul și funcționalitatea acestei transfigurări. Căci, parodiind în strînsă secvență proza tuturor predecesorilor de marcă, autorul silește instrumentul lingvistic să slujească totuși, sincron, la zugrăvirea unei singure situații — tratată unitar și succesiv în cea mai variată gamă de lumini și de culori; ce-i mai mult, parodia mileniului anglo-saxon de realizări în arta cuvîntului nu are atît, la Joyce, conotația unui tur de forță gratuit, sau a unei ireverențioase glume; mularea în succesiune a tuturor tehnicilor de expresie pe banala relatare a unei vizite la Maternitate are, în fapt, drept scop să sugereze, în nouă trepte fugare, simbolul ce constituie egida sacră a acestei secțiuni: *puerpera*, sau *femeia genitrix*. O scrisoare a lui Joyce către Budgen² nu lasă, în această privință nici un fel de îndoială: de cea mai fină și solidă calitate, parodia «stilistică» din episodul cornutelor lui Helios, imită, într-adevăr, prin sugestie, însuși procesul evolutiv al embrionului, crescînd spre împlinire în cuibul fecund al matricei.

S-ar putea observa, în încheiere, că matricea însăși a Uliselui joyceean — cea mai amplă și elaborată reconstrucție literară după tipar antecedent din cîte a zămislit acest secol, conține într-un sens și reproduce celular două asemenea dezvoltări embrionice: una — al cărei rezultat este; cea de a doua — ale cărei rădăcini le generează nesfîrșit. Romanul lui Joyce, ca rezultat ultim al metaforizării și parodierii multiseculare a personajului lui Homer, încheie într-adevăr ciclul unei dezvoltări cu multe stadii: începînd cu antichitatea clasică și vîrsta alexandrină, trecînd prin Evul Mediu și Renaștere, pînă în romantism — Jaloanele receptării, transmiterii și variatelor interpretări date lui Ulise, sînt ca un corp adus de Joyce, într-un sfîrșit, la maturitate prin înglobarea tuturor componentelor — armonioase și contradictorii — ale cvintesenței de umanitate medie pe care, cu necesitate, simțim că o întruchipează, în ultimă instanță, Odiseu. Din acest punct de vedere «parodia»

¹ Vezi mărturia lui Virginia Woolf (26 sept. 1922) în «A Writer's Diary», ed. L. Woolf, London, 1954, p. 50

² Letters, ed. Stuart Gilbert (1958) p. 138—139

lui Joyce naște cumva o oglindă care reflectă pentru noi, în *Ulysses*, portretul de tinerețe și maturitate al omului obișnuit dintotdeauna.

Pe de altă parte, într-o celulă interioară și totodată centrală capodoperei, — capitolul atins de noi în treacăt, moment al primei joncțiuni dintre Ulise și Telemach, și al *femeii-gelatrix*, episod condensat al nașterii și « începutului de lume » (în sensul ovoidului brâncușian), — Joyce oferă indirect și replica în miniatură a procesului privit în mare: căci nu altul este sensul parodiei lingvistice *in progress*, ilustrând structura creșterii embrionului spre viață și lumină, sau al antitezei nerodirii și rodirii, sub semnul metaforic al pășunilor zeului Soare: *Ulysses-Everyman*, — și cu el întreaga omenire — ne tragem totuși rădăcinile, corporale, artistice sau intelective, din miracolul aceluiași ou celular, prodigiu de fecunditate prin care firea dospește și crește, în ascunse vetre, parodii pururi noi, după străvechile tipare. « *Din trei atlazuri e culcușul / în care doarme nins albușul / atît de galeș, de închis / ca trupul drag surpat în vis* » . . .

Privit astfel, nucleul acestui capitol din *Ulysses* conceput de Joyce în « tehnică embrionică »¹, reprojecțează cu tact stilistic desăvîrșit, o simbolică parodiare a artei și naturii în chiar tainița sfînteniei și simburele rodniciei ei nesfîrșite. Dincolo de parodicul simplu, moralitatea fabulei de geniu astfel istorisite se dovedește aptă a dărui inteligenței o hrană convenită și fecundă.

¹ cf. Joyce, *Letters*, op. cit. p. 145

CANTO II

Dă-o-ncolo de treabă, Robert Browning,
nu poate fi decît un singur «Sordello».
Însă Sordello, și Sordello al meu?
Lo Sordels si fo di Mantovana.
So-șu covăsea apele mării.
O focă se joacă în cercuri albe de spumă spulberate de stinca spălată de valuri,

Capul lucios, fiică a lui Lir,
ochii ca din Picasso
Sub gluga neagră de blană, zveltă fiică a Oceanului;
Și valul se sparge în adînciturile golfului;
«Eleanor, Ἠλέναυς și Ἠλέπτολις ! »
Și sărmanul Homer, orb, orb ca liliacul,
Urechea, urechea spre freamătul mării, murmur de glasuri bătrîne:
«Să plece înapoi spre corăbii,
Înapoi printre chipurile grecești, ca nu cumva să ni se tragă, de aici
nenorocirea
nenorociri, și încă alte nenorociri, și blestemul pe capul copiilor noștri,

Merge, da, mersul ei ca al unei zeițe
Și are chipul dumnezeesc
și glasul fiicelor lui Schoeneu,
Și pierzanția vine cu pașii ei,
Să plece înapoi spre corăbii,
Înapoi, printre chipurile grecești.»
Și, pe coasta bătută pe valuri, Tiro,
Brațele încolăcite ale zeului mării,
Zveltele zgîrciuri de apă, cuprinzînd-o, îmbrățișate,

Și sticla cenușie-albastră a valului îi acoperă,
Pojghiță azurie de apă, rostogolire înghețată, îmbrățișare mai strînsă.
Liniște arsă de soare pe întinderea de nisipuri,
Pescărușii își desfac larg aripile,
 ciugulindu-se printre penele înfoiate,
Sitarii au ieșit să se scalde,
 deschizîndu-și aripile încovoiate,
Resfirare de aripi ude în pînza de soare,
Și lingă Scios,
 la stînga trecătorii spre Naxos,
Stinca asemenea unei corăbii, năpădită de mușchi,
 alge i se agață de colțuri,
Și unde nu-i apa adîncă licărare însingerată ca vinul,
 fulger alb în ceață de soare.

Corabia ancorată la Scios,
 oamenii căutînd apă dulce,
Și lingă balta strînsă în stîncă un băiat, îngreunat de vinuri,
 «Spre Naxos? Da, te luăm pînă la Naxos,
Vino cu noi, tinere.» «Dar nu-i pe aici drumul!»
«Ba da, pe-aici e drumul spre Naxos.»
 Și eu am spus: «Acesta-i un vas onorabil».
Și un fost ocnaș, venit de undeva din Italia
 m-a lovit, și m-a-nșins în corzile catargului de mizenă,
(Era urmărit pentru omor, undeva în Toscana)
 Și cu toții, vreo douăzeci, tăbărînd pe mine,
Înebuniți de pofta de bani la piața de sclavi.
Și au scos-o din Scios,
Și-au abătut-o din drum...
 Și băiatul s-a trezit atunci, în zbieretele încăierării,
Și de la prora a privit peste mare,
 și înspre răsărit, și spre strîmtoarea de lingă Naxos.
Vicleșug zeesc, atunci, magie zeească;
Corabia șintuită în vârtejul apelor nemîșcate,
ledera năpădind vîslele, încoronatul Penteu,
 ciorchin fără sămînță alta decît spuma de mare,
ledera în gurile de scurgere.
Da, eu însumi, Acetes, acolo, în picioare,
 și zeul alături de mine.
Apa tăioasă sub chilă,
Marea spărgîndu-se de la pupa spre ciocul corăbiei,
 brazda de spumă despîcată de prora,
Și unde fusese marginea punții, acum era butucul de viță,
Și liane unde fuseseră corzile,
 și frunze de viță în sochete,
Cîrcei grei de viță la prinsoarea vîslelor,
Și, în golul nimicului, iscată o suflare,
 suflu cald pe glesnele mele,
Fiare asemenea unor umbre închise în sticlă,
 o coadă imblănită atîrnînd din nimic.

Ca un linx torcînd, și miros buruienos de animale,
 unde fusese duhoarea catranului,
 Amușinări, lipăit înăbușit de labe imblănite,
 ochi scînteind în aerul negru.
 Cerul tulbure, uscat, fără semn de furtună,
 Amușinări, lipăit înăbușit de labe imblănite,
 blană frecîndu-se de genunchiul meu desgolit,
 Foșnet dintr-o teacă de aer,
 forme uscate în eter.
 Și corabia ca o chilă în atelierul de nave,
 atîrînd ca un bou jupuit în cîrligul neguțătorului,
 Coastele încremenite în curbură,
 izbucnirea ciorchinilor pe bastingaj,
 aerul găunos căpătînd blană
 Aerul mort întinzîndu-și tendoane,
 liniștea pisicească a panterelor,
 Leoparzi amușinînd cîrceii de viță în gurile de scurgere,
 Pantere chircite lingă gurile magaziei la prova,
 Și marea adînc-albastră în jur,
 verde-roșiatică în umbre,
 Iar Lyaeus: «De acum încolo, Acetes, iată altarele mele,
 Nemaîavînd frică de lanțuri,
 neînfrișcat de vreo pisică a pădurii,
 Liber cu lîncșii mei,
 hrănindu-mi cu ciorchini leoparzii,
 Olibanul e mirodenia mea,
 vița de vie va crește întru cinstirea mea».

Coadă umflată a corăbiei acum supusă lanțurilor cirmei,
 Ritul negru al porcului de mare
 unde licabii fuseseră,
 Solzi de pește pe trupurile vislașilor.
 Și eu prosternat, adorînd.
 Eu am văzut ce am văzut.
 Cînd au adus pe punte băiatul, le-am spus:
 «Este un zeu în el,
 deși nu știu ce zeu este acela».
 Și ei m-au împins în corzile catargului.
 Eu am văzut ce am văzut:
 Chipul lui Medon asemenea chipului de scrumbie,
 Brațele închircite în aripioare de pește. Și tu, Penteus,
 Mai bine l-ai asculta pe Tiresias, și pe Cadmus,
 sau dacă nu, te părăsește norocul.
 Solzi de pește așternuți peste mușchii pîntecelui,
 sforăitul lîncșilor torcînd în largul mării...
 Și într-un timp mai tirziu,
 palid printre algele roșii ca vinul,
 Dacă te-aplecă dintre stînci,
 un chip de coral sub nuanțele valurilor,
 Paloare trandafirie sub apele schimbătoare,
 Ilechtieria, Dafne-cea-frumoasă a țărmurilor de mare,

Brațele înotătoarei preschimbate în crengi,
Cine va ști să spună în ce an,
fugind de ce turmă a tritonilor,
Frunțile lucioase, zărite și întrevăzute ceșos,
acum o liniște de ivoriu.

Și. So-șu covăsea apa mărilor, și el, So-șu,
minuind luna prelungă asemenea reteveului...
Spumele subțiate pe ape,
tendoanele lui Poseldon,
Negru azur, hialină,
valul sticlos peste Tiro,
Îmbrățișare strinsă, neliniște,
rostogolirea iluminată a corzilor valurilor,
Apoi apele liniștite,
liniștite în nisipurile gâlbui,
Păsări de mare încordându-și zgîrcirile aripilor,
plescăind în adânciturile stîncilor și-n gropile din nisipuri
În fuga valurilor pe lângă dunele înecate;
Scînteerea sticloasă a valurilor în revărsări sfîșiate sub soare,
paloarea lui Hesperus,
Vîrf cenușiu al talazului,
valul, culoarea pîlpei de struguri.

Cenușiu asemeni măsliniei în aproape,
departe, fum cenușiu pe stîncile lunecoase,
Aripioarele trandafirilor ca somonul ale peșteului zburător
zvicnindu-și umbrele cenușii în apă,
Turnul asemenea unei gîste mari cu un singur ochi
trăgîndu-se în sus din cîrîngul măslinilor,

Și am ascultat faunul hîrjonindu-se cu Proteu
în mirezmele fîinței sub măslini,
Și broaștele vrăjmășindu-și glasurile cu faunul
în penumbră.
Și...

Cantul II, procedează — ca aproape în majoritatea poemelor din ciclul de *Cantos* — prin prelucrarea unor motive livrești — din literatura, textele religioase, scrierile de specialitate dintre cele mai diverse. Uneori, asemenea texte sînt citate ca atare; de cele mai multe ori se procedează prin aluzii, prin «false citate», în care textul original este, în chip semnificativ, modificat pentru a crea o impresie inedită — și altminteri elocventă, sau prin descrieri, uneori atît de personale a detaliilor invocate, încît contextul rămîne obscur. Cîteva lămuriri.

Sordello — trubadur din secolul al XIII-lea, invocat și de Dante în *Purgatoriu*, și eroul unui poem narativ de Robert Browning (purînd acest titlu) și despre care, la vremea sa, s-a spus că este atît de obscur încît singurele două versuri inteligibile sînt primul și ultimul vers — «Acum am să vă povestesc povestea lui *Sordello*», și, respectiv, «Acum cine-a avut timp a ascultat povestea lui *Sordello*» — adăugîndu-se însă că

nici unul dintre ele nu este adevărat!) Poeții contemporani revoluției lirice produse de Eliot și Pound — și în primul rând aceștia doi, prețuiesc însă mult poemul acesta, pe care-l consideră rodnic în evoluția poeziei moderne și în orice caz important în lirica precursorului poeziei contemporane care a fost Browning.

- So-șu covăsea apele mării — Motiv din mitologia indică — și chineză — descriind acțiunea zeului creator care covăsește oceanul pentru a smulge astfel din haos lumile. (Descrierea mitului în unele din formele artistice care s-au păstrat, în Groslier — *Templele din Angkor*. pp. 34, 103, iconografie, *passim*)
- sărmanul Homer, orb, orb ca liliacul — aluzii — sau citate din Iliada dar și din Eshil — povestind reacția bătrînilor troieni față de prezența Helenei în cetate — și prefigurare a nefericirilor care avea să se tragă de aici.
- Tiro fiica lui Salmoneu, uzurpatorul tronului Thesaliei. Victima concupiscentei lui Poseidon care, stîrnind un nor întunecos și preluînd chipul fluviului Epineu, s-a unit cu ea împotriva voinței sale. (*Iliada*, XI)
- Corabia ancorată la Scios — tot episodul următor (spre care se trece pe nesimțite de la aluzia la Tiro la care se revine, la fel de insensibil în ultimele versuri ale poemului) reia un incident din viața lui Dionysos. (Dionysos) «a remarcat în Icaria că nava sa suferise stricăciuni și nu s-ar mai fi putut menține în stare de plutire; a încercat atunci să se folosească de corabia unor marinari tirenieni care spuneau că fac drumul spre Naxos. Se vădi însă că aceștia erau pirați. Neștiind că aveau pe bord un zeu, ei se hotărîră să se îndrepte spre Asia cu intenția ca, odată ajunși acolo, să-l vîndă pe pasager ca sclav. Dionysos a vrăjit însă corabia; el a făcut să apară pe punte un butuc de viță care a înlănțuit catargul, în timp ce liane de iederă se agățau de bastingaj; a preschimbât vîslele în șerpi și el însuși s-a prefăcut în leu; a umplut corabia cu animale fantomă și a făcut să se audă, sunete de flaut, astfel că pirații, cuprinși de spaimă, s-au aruncat în valuri și s-au schimbat în delfini.» (Graves, *Miturile grecești*). Pound a folosit mai ales texte din Ovidiu *Metamorfozele*, III, v 499—601 (povestirea lui Acetes), fragmente — din Apolodor, imnul homeric către Dionysos etc.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

SWEENEY PRINTRE PRIVIGHETORI

ὦμοι, πέπλημαι καιρὸν πλὴγὴν ἔσω

Apeneck Sweeney s-a lungit pe scaun
Cu brațele moi, și ride într-o doară,
Pe falca lui zebrată cicatricele
Se umflă — ca o girafă murdară.

Cercurile lunii înourate
Alunecă-n amurg spre Rio Plata,
Moartea și Corbul se rotesc pe sus,
Și Sweeney străjuiește poarta.

Posomoritul Orion și Cerberul se-ascund
În nori; marea se trage-n sine agale;
Făptura în amplă mantilă înfășurată
Lui Sweeney parc-ar vrea să-i suie în poală

Doar că alunecă, trage tot de pe masă,
Și-a răsturnat și ceașca de cafea,
Și-apoi rămîne lenevoasă pe covor,
Își potrivește și ciorapii, cască abea;

E un bărbat tăcut în haine cafenii,
Care, atent aici, lângă fereastră se așează;
Chelneru-aduce acum portocale,
Struguri de seră și banane în coajă;

Și vertebratu-n haine cafenii
Se concentrează, se retrage-n sine;
Aici Rachel, née Rabinovitz
Rupe din struguri cu labe asazine;

*Ea și cu doamna în mantilă
Se zice că ar fi de convență;
Așa că omul nostru, cu ochi somnoroși
Refuză acest gambit, simulează o absență.*

*Pleacă din cameră și mai apare
De la fereastră privind în odaie,
Și ramuri de visteria se întind
Circumscriindu-i rinjete bălaie;*

*Gazda cu cineva văzut nu prea deslușit
Stau la taifas, la ușă, deoparte,
Privighetoriale cîntă acum pe lingă
Biserica Inimii sfînte și îndurerate,*

*Și tot așa cîntau în pădurea însingerată
Cînd Agamemnon a dat șipăt greu,
Și ele-și lasă o cernere lichidă să se abată
Și să minjească giulgiul pîngărit mereu.*

Motto-ul poemului — din *Agamemnon* de Eshil — fixează de la început contrastul care a constituit axa principală a tuturor comentariilor pe marginea acestei poezii: Cuvintele grecești — «Vai mie, sînt lovit adînc cu o lovitură ucigătoare» (ca, de altfel, și «pădurea însingerată» care este o aluzie la crîngul Furiilor din *Oedip la Colona* de Sofocle) creează de la început lumea ideală, sistemul de referință la care se cuvine raportată scena cam sordidă descrisă în poemul propriu-zis. Este, pe de o parte, lumea nobilă a pasiunilor și trăirilor violente, dar eroice, în care oamenii sufereau, se mișcau, mureau — dar trăiau cu adevărat — lumea tragediei grecești, a vinovatului Agamemnon, ucis de soția sa Clytemnestra — în clipa în care «a dat un șipăt greu» — dar în care sentimentul vinovăției, atesta tocmai existența unui suflet, cu pasiunile sale omenești, noblețea și micimile sale — și pe de altă parte, Sweeney, înfățișat într-o banală tavernă, undeva într-un oraș convențional localizat într-o lume a desfrîului și a moralității relaxate (poate în vreun port rău famat din America de sud a perioadelor de contrabandă și delictelor exotice, cum ar putea lăsa să se creadă aluzia la Rio de la Plata).

Ca și Agamemnon, Sweeney este amenințat de urzeli tenebroase, și aici țesute de femei (doamna înfășurată în mantilă amplă, cupida Rachel, cu un nume de fată oarecum exotic —) probabil niște simple prostituate de bordel de port — poate urmărind intenții mai sinistre. Sau poate — cum au sugerat unii comentatori, remarcînd poziția alungită a lui Sweeney pe scaun, ochii săi «somnoroși» de mai tîrziu — este vorba doar de un vis, și drama — odinioară sîngeroasă în lumea pasiunilor și a adevăratelor trăiri din tragedia greacă este acum o simplă schemă caricată, umplută doar cu «făpturi din țesătura cărora visele sînt alcătuite». Oricum, Sweeney — personaj care figurează în mai multe scrieri din perioada primă de creație a lui Eliot, și avînd acolo semnificația unui exemplar tipic al omului modern, cam dezumanizat, în mare măsură lipsit de suflet — este înfățișat «printre privighetoriale» care-i situează trecerea seacă de întîmplări sufletești, și poate chiar fizice, în umbra unor fapte reale altă dată.

(Alți comentatori au vorbit aici și de aluzii la mitul Philomelei — «siluită și asasinată de Tereu, cumnatul ei, dar apoi preschimbată de zei într-o privighetoare pentru

a reaminti de-a pururi prin cîntecul ei că frumusețea și iubirea dăinuie». Sweeney ar fi amenințat de o soartă similară — de aici, referința la « Moartea și Corbul » care se rotesc pe sus, « poarta » — poarta visului și a morții de care se vorbește în *Aeneida* la intrarea infernului, constelația lui Orion, erou legendar ucis de Diana etc).

Sweeney este prezentat deci într-o tavernă — și după prima sa descriere, care-l surprinde într-o postură nu prea elegantă, ochiul naratorului îmbrățișează o perspectivă mult mai înaltă, tocmai pentru a sublinia cenușiul, sordidul, sărăcia sufletească a personajelor de aici de jos. Sweeney așteaptă deci, acum văzut sub semnele înalte, indifferente, ale constelațiilor, ale morții și Întregului — care reduc la adevăratele dimensiuni meschine rătăcirile nesemnificative ale unor ființe fără suflet. (De altfel, prenumele lui Sweeney comunica o oarecare, certă, diminuare omenească — Apeneck e un cuvînt compus din *ape* — maimuță și *neck* — ceafă; ar fi vorba deci de făptura cu ceafă groasă, de maimuță). Manevrelle, cam lenevoase — dar păstrînd un aer sinistru — ale prostituatelor (una cu « labe asazine » care sfîșie strugurii artificiali, copti în seră, de pe masă, iar cealaltă, odată prăbușită pe dușumea nu mai găsește forța, sau interesul decît, să caște sau să-și controleze, instinctiv, țesătura ciorapilor), sînt descrise ca un *gambit*, mișcarea de șah urmărind un cîștig. Poate mai puțin din forță sufletească, cît din apatie și inconștiență (căci mai privește scena cu « rinjete » dintre crengile vistariei — plantă agățătoare care revine obsedant în scenele de pasiune din multe cărți americane, de pildă în Faulkner) — Sweeney se retrage dintr-o situație despre care nu se știe bine dacă i-a fost cu adevărat amenințătoare. Revenind la perspectiva de sus, a-tot-cuprinzătoare, a scenei, povestitorul vorbește despre cîntecul dăinuitor — și poate înalt semnificativ — al privighetorilor — în preajma simbolului răscumpărător al Inimii Sacre (*Sacré Cœur*). Dar cîntecul acesta vorbește și despre persistența unor culpabilități și crime — se reamintește asasinarea lui Agamemnon și sîngele victimei care a mînjit pentru totdeauna cearceafurile conjugale — Agamemnon a fost ucis în baie.

S-ar mai putea vorbi — și s-a vorbit mult (căci poemul acesta e unul dintre cele mai comentate din literatura contemporană anglo-saxonă) de aproape toate detaliile scenei: Rachel și-a schimbat numele de fată rupînd astfel legăturile cu tradiția, « modernizîndu-se », desumanizîndu-se, asumîndu-și agresivități asazine; sfîșierea brutală a strugurilor simbolizează moartea violentă a zeului Dionysos, — sfîșiat de preotesele delirante — (este unul din « zeii uciși » care, prin resurecția lor, explică riturile fertilității în vremurile primitive; una din temele constante de inspirație ale liricii lui Eliot); acel « cineva văzut nu prea deslușit » cu care vorbește patronul tavernei reactualizează un alt simbol mult folosit de Eliot — cel al făpturii mereu alături, dar mereu nevăzute, de care se vorbește în *Jara pustie*, și pe care Eliot o identifică prin aluzie la întîlnirea Apostolilor cu Crist pe drumul Emausului; « cernerea lichidă » este poate cîntecul privighetorilor, sau poate detritusurile organice lăsate să cadă, mînjind alcovul pîngărit al oamenilor desumanizați — și de aici, nesfîrșite divagații despre « caracterul excremental » al artei freudist explicate etc. etc. . .

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

MOARTEA LUI VERGILIUS

Pămînt-Așteptarea

Pe neașteptate, Augustus se întoarse spre el cu o mișcare extrem de violentă :
« Revino la subiect, Vergilius . . . de ce vrei să distrugi Eneida ? »

Era atît de pe neașteptate, încît în prima clipă nu-i putu răspunde nimic.

« Ai vorbit de scăderi; ți le admit, deși nu cred în ele; totuși nu există nici-un fel de scădere artistică pentru care Vergilius să nu poată găsi leac . . . astea n-au fost, așadar, decît simple subterfugii. »

« Nu mi-am atins țelul. »

« Nici explicația asta nu știu cum s-o iau . . . la ce țel te referi ? »

Întrebarea era foarte precisă și foarte directă; Augustus se apropiase din nou de pat, semăna a părinte care-l descosea aspru, iar intimidarea pe care i-o pricinuia era cît se poate de stranie, nu numai din cauza deosebirii de vîrstă care, oricum, persista între ei, ci mai ales fiindcă oricine-l cunoștea pe Augustus trebuia să fi fost de mult familiarizat cu acest fel de interogatoriu tăios care-i intrase în obicei, destul de familiarizat pentru ca acesta să nu mai prezinte nimic înspăimîntător. Probabil că intimidarea rezulta din îndreptățirea incontestabilă a întrebării; cine nu știe ce răspuns să dea se intimidează : unde erau țelurile ? de negăsit, vola-

* Fragmente din capitolul II.

tilizate — și ele — sub greutatea evidentă a clipei ! Ah, unde erau ? O, Plotia ! o, voce sibilină ! care țeluri ? !

Și Plotia vorbește, și sună ca o aducere aminte :

« Eu îți port destinul ; în ceea ce știi eu stă țelul tău ».

Din nou Augustus schimbă tonul — îi plăcea s-o facă de obicei cînd urmărea să obțină ceva — și-i dădu o notă de amabilitate cuceritoare, care i se potrivea atît de bine :

« Există multe țeluri, Vergilius, eu însumi am un număr apreciabil și, dintre ele, prietenia ta nu se situează, zău, printre cele din urmă, căci faptul de-a fi fost prietenul lui Vergilius va trebui să facă parte cîndva din gloria mea . . . pînă una alta, dezvăluie-mi acum, totuși, ce țel îngrozitor și s-a nălucit, de-a zămislit în tine asemenea decizie de ne-nțeles . . . »

Febra creștea din nou ; o simțea între degetele înfierbîntate și îl apăsa și inelul. Cu toate acestea trebuia să răspundă :

« Țelul meu ? știința, adevărul . . . toate țelurile sînt acolo . . . cunoașterea . . . »

« Și țelul ăsta crezi că nu l-ai atins ».

« Nimeni nu-l atinge ».

« Ei . . . întrucît te conțești singur, este de ne-nțeles de ce continui să te chinuiești . . . muritorii nu pot face chiar totul ».

« Dar eu n-am făcut nici măcar primul pas spre cunoaștere, nici măcar începutul primului pas . . . nu concordă, nimic n-a concordat. »

« Ce vrea să zică asta ? nici tu n-o crezi ; las-o baltă ! »

Glasul lui Augustus devenise mînios ; era indignat.

« Așa este . . . »

« Vergilius, dragul meu . . . »

« Of, Octavianus . . . »

Opaițul se legăna ușor, deși nu adia nici o boare ; lăntugul de argint zurui încețșor ; oare întunecarea soarelui avea să fie însoțită de un cutremur ? Nici urmă de înfricoșare ; trupul era ca o luntre ce se leagăna ușor, ca o luntre care este pregătită pentru călătorie, iar Augustus, pe țarm, dădea prietenos o mîină de ajutor, în timp ce în larg oglinda mării, netedă și fără încrețituri de unde, răsfrîngea lumina palidă pe luciul ei și se mișca în sus și-n jos cu întreaga ei întindere ».

Și Augustus grăi prietenos, neluînd nici el în seamă cutremurul :

« Ascultă-mă, Vergilius, ascultă-mă pe mine cel care sînt prietenul tău și totodată cunoscătorul operei tale : poemul tău e plin de cea mai sublimă cunoaștere ; în el este înfățișată Roma, și tu o cuprinzi la fel de bine în zeli ei, ca și în războinicii și în țărani ei, cuprinzi gloria ca și pietatea ei, ai cuprins spațiul roman în totalitatea lui, și ai cuprins timpul roman, care duce în urmă pînă la atotputernicul străbun troian, căci ai reținut totul . . . nu-i aceasta îndestulă cunoaștere ? »

« Reținut ? am reținut . . . aa ! am reținut . . . da, am vrut să rețin totul, tot ce s-a întîmplat, tot ce se-ntîmplă . . . și astfel n-am putut să izbutesc ».

« Ai izbutit, dragul meu Vergilius ! »

« Eram nerăbdător de a cunoaște . . . și de-aceea am vrut să rețin totul . . . căci asta înseamnă poezie ; ah, ea este nerăbdarea de a cunoaște, după asta jînduește și dincolo de asta nu e în stare să răzbată . . . »

« Sînt de acord cu tine, Vergilius, asta e poezia ; cuprinde întreaga viață și de-aceea este divină. »

Cezarul nu înțelegea, nimeni nu înțelegea adevărul, nimeni nu știa de caracterul aparent-divin al frumuseții, de caracterul pre-divin al aparenței divine.

« Pentru cunoașterea vieții nu e nevoie de poezie, o, Cezar, . . . pentru spațiul roman, pentru timpul roman — cum le-ai spus tu —, Sallustus și Livius sînt pentru

mine mai competenți decât cînturile mele și, chiar de sînt țaran sau — mai bine zis — chiar de-aș fi putut să fiu unul, o operă ca aceea a venerabilului Varro este infinit mai prețioasă pentru cunoașterea agriculturii decât Georgicele mele . . . ce sîntem noi poeții pe lîngă ei? ! nu vreau să înjosesc pe nici unul dintre colegii mei de breaslă, dar cu simpla preamărire n-ai realizat nimic, mai cu seamă pentru cunoaștere ».

« Fiecare își aduce contribuția la cunoașterea vieții, orice operă făurită face acest lucru, chiar și a mea ; numai că măreția cunoașterii poetice și ca atare și măreția ta, Vergilius, este că poți sintetiza întreaga viață într-o singură — cum i-am spus — perspectivă, într-o singură operă, într-o singură privire ».

Să rețină, să rețină tot ce se întîmplă înlăuntru și în afară, și totuși aceasta nu duse la nimic :

« Ei, Augustus, și eu am fost cîndva de părere că asta, tocmai asta e misiunea de-a cunoaște a poetului . . . și astfel opera mea a devenit o căutare a cunoașterii, fără a ajunge cunoaștere, fără a fi cunoaștere . . . »

« Așadar trebuie să te mai întreb o dată, Vergilius, ce-ai urmărit cu poemul tău, dacă nu era menit să fie cunoaștere a vieții ? ».

« Cunoașterea morții ». Era ca o regăsire, ca o recunoaștere, ca o scăpărare revenită la locul ei și totul fusese spus repede, ca într-un fel de iluminare.

Se așternu o pauză ; legănatul molcom, de cutremur, al firii continua, dar Cezarul încă nu lua seama la el, părea mai curînd consternat de cele auzite. Și trecu o bună bucată de timp pînă ce răspunse :

« Moartea aparține vieții ; cine cunoaște viața, cunoaște și moartea ».

Era oare adevărat? Suna a adevăr și totuși nu era adevărat sau nu mai era adevărat :

« N-a existat nici-o clipă în viața mea, Octavianus, pe care să nu fi vrut s-o rețin, dar nici vreuna în care să nu fi dorit să mor ».

Consternarea Cezarului se străduia să regăsească drumul îndărăt spre amabilitate :

« Ce noroc, iubite Vergilius, că dorința ta de-a muri nu ți-a folosit pînă acum la nimic ; iar de rîndul asta nu te-a ajutat decât să ajungi la boală. Dorința ta de-a trăi se va dovedi din nou, cu ajutorul zeilor, mai puternică ».

« O fi . . . desigur că țin la viață, da, țin la ea, trebuie să recunosc ; nu mă pot sătura de viață tocmai pentru că sînt atît de însetat de moarte . . . încă nu știu nimic despre moarte . . . »

« Moartea nu-i nimic ; este inutil să vorbim despre ea ».

« Ai văzut multă moarte, Octavianus ; poate că de-aceia știi mai multe despre viață decât oricare altul ».

« Se prea poate, să fi fost chiar prea multă moarte, cîtă mi-a fost dat s-o văd, dar zău, prietene, viața reprezintă tot atît de puțin ca și moartea ; duce la ea și amîndouă sînt neant ».

Dacă n-ar fi spus-o astfel, în treacăt și obosit, ar fi fost surprinzător, întrucît nu corespundea cîtuși de puțin concepțiilor lui Augustus, dar, așa, de bună seamă că nu era de luat în serios :

« Asta nu concordă întru totul cu învățăturile stoicilor, al căror discipol te-ai numit adesea ».

« Dacă datoria către bine continuă să dăinuiască, poate că tot va fi pusă cîndva de acord cu stoicismul. Dar asta, de fapt, nici nu prea are importanță pentru noi și cu siguranță că nu este esențialul ».

Augustus se așeză și din nou, gestul cu care se lăsă pe scaun, fu cam obosit și întrucîtva neeroic. Pentru cîteva clipe închise ochii, mîna căută un punct de rezim, îl găsi pe candelabrul cu ghirlande și degetele lui fărîmițară, în joacă, o frunză

de laur. Și, când își ridică din nou pleoapele, privirea lui n-avea strălucire și era oarecum lipsită de expresie.

Oo, și asta trebuia reținut, și asta trebuia însemnat, trebuia să fie însemnat ca toate celelalte ce trecuseră pe lângă el, în cursul multilor ani, fără să fi fost însemnate, ca tot restul din ceea ce e omenesc și care abia mai dăinuia în amintire, o forfotă nelămurită de țeste și de chipuri, țărănești și citadine, toate laolaltă păroase și acoperite cu piele, zbîrcite sau netede și uneori foarte pline de coșuri, care trecuseră prin fața lui, furișându-se sau schiopătînd pe lângă el, sfera diversității veșnic aceași a omului, căreia îi aparținea incontestabil însuși Augustus, purtătorul terestru al divinității, și el la fel de pierit din amintire ca această forfotă de fapte omenesti, impenetrabilă, nenumărată și nerepresentabilă, la fel de pierit din amintire ca oricare dintre ele, pierit din amintire pînă și aspectul de faptură ce le este inerent tuturor, cînd îmbucă și cînd dorm, îndopați cu lichide și cu semi-solide, pierit din amintire ca și șarpanta de oase de sub capitonarea cîrnii, șarpanta de oase ridicată vertical cu care se mișcă, pierit din amintire ca și omul, în zîmbetul căruia sălășluiește totuși divinul, așa fel încît în zîmbet se cunoaște în chip divin sufletul secundar, omul secundar — înțelegerea umană, nașterea limbajului omenesc din zîmbet. Nimic din toate acestea nu fusese reținut, și în schimb se născuse o pastîșă relativ izbutită a modelului homeric, un neant pustiu, plin de zei și eroi cu maniere homerice, față de a căror neverosimilitate pînă și osteneala nepotului, care ședea aici, încă mai însemna vigoare; căci divin era chiar și acest cel mai obosit zîmbet, care mînea pe chipul Cezarului; dar, în poem, învingătorul de la Actium n-are nici chip, nici nu zîmbește, n-are nimic altceva decît o ramură și un coif; neverosimil era poemul, neveridic eroul Eneas, neveridic nepotul lui Eneas, un poem fără profunzimea cunoașterii, care n-a reținut nimic veridic, incapabil de asta, căci numai în cadrul cunoașterii se despart lumina și umbra, alcătuiind forme; poemul rămăsese șters și fără umbre.

Augustus ședea acolo neclintit; fărîmița între degete frunza de laur și părea să aștepte o aprobare sau măcar o ripostă.

«O, Augustus, ai vorbit despre esențial . . . de bună seamă că n-ai fi tu, dacă n-ai ști că nici viața, nici moartea nu pot fi socotite neant, și n-ai fi tu dacă n-ai ști că, tocmai de aceea, lucrurile stau și în privința cunoașterii exact invers decît ai binevoit să spui . . . într-adevăr, doar cine cunoaște moartea, cunoaște și viața . . .»

Un zîmbet oarecum absent ogîndi cu indiferență un început de concilianță aproximativă:

«S-ar putea, oricum, să fie așa . . .»

«Ba da, sigur, așa este și numai din desăvîrșirea sensului morții răsare sensul incommensurabil al vieții.»

«Așa, deci, trebuie înțeles sensul poeziei tale, așa ți l-ai propus?»

«În măsura în care făptuirea mea a fost poezie adevărată, asta i-a fost țelul, căci este țelul oricărei poezii autentice; dacă n-ar fi așa, dacă n-ar fi atît de imperios necesar să te apropii, pipăind, de moarte cu orice gînd, cu orice reprezentare, dacă n-ar fi această imensă constrîngere, această constrîngere la apropierea de moarte, n-ar exista poetul tragic, n-ar exista Eschilos!»

«Poporul pare să aibă alte păreri despre țelurile poeziei. El caută în ea frumusețe, caută înțelepciune.»

«Astea-s accesorii, accesorii fără strădanie și aproape ieftine; desigur, poate crede că nu caută decît asta și totuși deslușește intuitiv ceea ce se află îndărătul lor, țelul adevărat, pentru că tocmai acesta este esențialul, pentru că în el nu se ascunde nimic altceva decît țelul vieții.»

«Și n-ai atins acest țel? »

«Nu l-am atins. »

Trecându-și mîna peste frunte și păr, de parcă se trezea și trebuia să-și adune gândurile, Augustus spuse:

«Cunosc Eneida și de-aceia să n-o prezinți fals; cuprinde toate metamorfozările morții, și nu numai atît, ai urmărit moartea chiar pînă la umbrele infernului. »

Niciodată n-avea să fie capabil omul ăsta să înțeleagă că jertfirea poemului era o necesitate inevitabilă; nu băga de seamă nici măcar întunecarea soarelui și clătinarea poseidonică a pardoselii, nu bănuia nimic despre arderea catastrofală a pămîntului care se vestea în toate acestea într-adevăr destul de limpede, nu bănuia nimic despre prăbușirea creației și nicicînd n-ar fi admis că jertfa — și nu numai cea a Eneidei — trebuia împlinită, pentru că soarele și stelele să nu se oprească din drumul lor diurn și nocturn și să nu mai intervină vreo eclipsă, pentru ca întreaga creație să rămînă în ființă, moartea fiind transformată în renaștere, în creație reînviată.

Eneas a urmărit moartea pînă la umbrele infernului și s-a întors cu mîinile goale — el însuși o alegorie goală —, fără izbăvire, fără adevăr, fără adevărul realității, astfel încît temeritatea sa abia dacă a fost cu ceva mai puțin zadarnică decît aceea a nefericitului Orfeu, deși el nu coborise, ca acesta, de dragul iubitei, ci pentru străbunii întemeietori de legi —; nu, forțele nu-i ajunseseră pentru o coborîre și mai în adînc, iar acum trebuia să îplinească jertfa, acum trebuia să atingă, împreună cu poemul, neantul, pentru ca să ia ființă realitatea morții, sfărîmînd alegoria goală:

«Doar cu alegorii am înconjurat moartea, Augustus; dar moartea e mai vicleană decît simbolurile poeziei și li se sustrage... Alegoria nu e cunoaștere, nu, alegoria urmează cunoașterii, dar uneori o devansează, ca o presimțire nepermisă și nedesăvîrșită, care e folosită doar de către cuvinte, și atunci, în loc de a sta în cunoaștere, alegoria va sta în fața cunoașterii, acoperind-o ca un paravan întunecat... »

«Mi se pare că alegoricul e valabil pentru toate artele, deci și pentru cea a lui Eschilos; orice artă e simbol... nu-i așa, Vergilius? »

Firește că aceasta era o obiecție întemeiată:

«N-avem alt mijloc să ne exprimăm; arta nu dispune decît de alegorie... »

«Iar moartea scapă alegoriei, spuneai. »

«Cum să nu... orice limbaj e alegoric, orice artă este și ea, și chiar și fapta e alegorie... alegorie cognitivă, sau asta trebuie să fie, asta vrea să fie... »

«Bine, atunci se-nțelege că lucrul ăsta trebuie să fie valabil și pentru mine, la fel ca pentru Eschilos »; — Augustus zîmbi — «în privința asta doar am fost de acord, stăpînirea este o artă, arta romanilor. »

Nu era ușor să urmărești șiretenia promptă în răspunsuri a lui Augustus; faptul că ședea aici, în fața patului, era mai ușor de înțeles decît ceea ce spunea și dacă prin asta se referea la statul roman, la opera statală pe care o crease și o stăpînea cu mare măiestrie —, atunci unde putea fi aflată realitatea ei? Construcția statală fusese înălțată acolo afară, în straturi subțiri, prin provincii, în oameni, între oameni, graniță și colo și dincolo, relații și colo și dincolo, invizibilă și totuși aievea, și era nevoie de trudă ca să se deplaseze în toate spațiile acestea pentru a-i da de rost:

«Opera ta, Augustus... firește, da, este o alegorie... este statul tău!... este simbolul spiritului roman... »

«Și, în bogăția tuturor acestor simboluri, în bogăția tuturor alegoriilor care ne alcătuiesc viața, tocmai ale tale sînt atît de proaste încît trebuie să fie distruse?

numai tu nu ți-ai ajuns țelul cu ele? În ce mă privește, eu cer ca tot ceea ce am creiat să dăinuiască . . . și în asta să-i fiu asemenea lui Eschilos, care nu și-a distrus cituși de puțin opera . . . tu ai plănuit-o așadar pe-a ta, ca să fie o excepție? sau încă n-ai cules destulă glorie și vrei să adaugi numelui tău pe cel al lui Herostrat?»

Cezarul era avid de glorie, vorbea neconținut despre glorie, urmărea gloria, și de-aceea nu i se putea spune — lui, firește, și mai puțin decât lui Lucius — că gloria, chiar dacă supraviețuiește morții, nu desființează niciodată moartea, că drumul gloriei este un drum terestru, unul material și lipsit de cunoaștere, un drum al aparenței, al revenirii, și al îmbătării, un drum al nenorocirii:

« Gloria e un dar al zeilor, dar nu este țelul poeziei; doar poezii proști o consideră țel ».

« Tu nu te numeri, firește, printre aceștia . . . de ce, atunci, tocmai simbolurile tale să nu dăinuiască? poemul tău e asemuit cu cînturile homerice și ar fi ridicol să pretindă cineva că imaginile tale sînt mai prejos, ca vigoare, de cele ale lui Eschilos. Tu, dimpotrivă, afirmi că ai fi învăluit pur și simplu cunoașterea, în loc s-o dezvălui și că, în felul acesta, nici nu te-ai apropiat de ea; dacă ar fi așa, ar trebui să se spună același lucru și despre Eschilos. »

De bună seamă că nerăbdarea era ceea ce-l împingea pe Augustus la asemenea stăruință insinuantă, aproape supărătoare, iar răspunsul limpede, pe care-l aștepta, tot nu-i putea fi dat:

« La Eschilos, cunoașterea a premers, totdeauna și de la bun început, poeziei, în timp ce eu am vrut s-o caut prin poezie . . . născute din cea mai profundă cunoaștere, simbolurile lui sînt în același timp înlăuntrul și în afară, prin asta au trecut în sfera durabilului, ca toate imaginile marii arte grecești; născute din cunoaștere, ele au devenit adevăruri trainice ».

« Același titlu de glorie îți revine și ție ».

« Mie nu . . . imaginile care sînt pornite doar din exterior, rămîn ancorate în terestru și de aceea sînt, în mod necesar, mai mărunte decât originalul; sînt incapabile de cunoaștere, incapabile de adevăr, nu sînt la fel și pe dinăuntru și pe dinafară, ci doar suprafață . . . și așa s-a întîmplat cu mine ».

« Vergilius », — Cezar se ridica cu o mișcare iute și, din nou, foarte juvenilă — « Vergilius, te repeți chiar dacă o faci cu cuvinte noi și foarte ispititoare. Iar eu, repetindu-mă deasemenea, pot desprinde din ele doar că tenebroasele obiecții, pe care le rostești împotriva operei tale, și pe care le numești cînd pierderea țelului, cînd pierderea cunoașterii, nu se referă de fapt decât tot la scăderi formale ale prezentării; nimeni, în afară de tine, nu e în stare să-și dea seama de ele, nimeni, în afară de tine, nu poate să resimtă ca nepotrivite imaginile tale, iar îndoilele de care e chinuit orice artist, îndoilele cu privire la reușita operei sale, au degenerat la tine în obsesie, poate pentru că ești cel mai mare dintre poeți ».

« Asta nu-i adevărat, Augustus ».

« Atunci? »

« Ești grăbit; ar fi, de aceea, neîngăduit să te rețin cu explicații îndelungi, și asemenea explicații ar fi necesare pentru a-ți dovedi că Eneida nu e îndreptățită să fiînțeze, deși posedă toate însușirile unei opere de artă pe deplin valabile. »

« Te joci cu cuvintele, Vergilius, și, dacă te-ai mișcat cîndva doar la suprafață, acum o faci ».

« Of, Octavianus, crede-mă totuși ». Cezar sta acolo, la o depărtare incomensurabilă; parcă nu mai putea răzbate nici un cuvînt pînă la el.

« Argumentările îndelungate caută totdeauna să ascundă ceva și mai ales cînd vor — cum se vedește a fi cazul acum — să se întemeieze pe o cuprinzătoare pregătire filologică. »

« Nu e filologie, Octavianus. »

« Dar ceea ce dorești să faci este de fapt un comentariu la Eneida ».

« Da, ar putea fi numit așa ».

« Un comentariu al lui Vergilius la propria sa operă ! cine ar vrea să piardă un astfel de prilej ! dar nu trebuie să-l excludem pe Mecena, care participă cu cel mai arzător interes la asemenea probleme . . . Ne vei prezenta, așadar, subiectul acesta la Roma și vom porunci să fie de față un sclav scrib, pentru ca prelegerea ta să fie notată ».

« La Roma . . . ?? ! » — Ce ciudat era să trebuiască să nu mai revadă Roma ! De fapt, unde era Roma? unde zăcea aici? ăsta era Brundisium? unde erau ulițele orașului? nu duceau toate undeva spre nicăieri, încâlcite unele într-altele și cruciș și curmeziș, încâlcite cu cele ale Romei și ale Atenei, și ca acelea ale tuturor celorlalte orașe ale pământului? ușile, ferestrele, zidurile, toate își schimbau locul, toate erau cuprinse de mișcare necontenită, perspectiva și punctul de plecare duceau spre incert, iar pământul fără umbre era o priveliște unică, o comunitate citadină mică, punctele cardinale nu puteau fi precizate; nimeni nu știa unde era răsăritul.

« Desigur, dragul meu Vergilius, Roma ne așteaptă », vorbi Cezarul, « pentru mine e vremea să pornesc la drum, și peste puține zile mă vei urma și tu neapărat și pe deplin restabilit . . . dar pînă atunci trebuie să te îngrijești nu numai de însănătoșirea ta, ci și de manuscrisul tău; nici ție, nici lui nu trebuie să vi se întâmple nimic rău, avem nevoie de amîndoi și n-o să-ți fie greu să-mi promiți asta, dat fiind că te rog eu. Garantezi pentru tine și garantezi pentru manuscris . . . de fapt unde-l păstrezi? desigur că acolo înăuntru? » Și, aparent într-o doară, în realitate însă cu bună știință, Cezarul care se pregătea să plece arăta cu mîna spre sipetul cu manuscrisul.

Oo, era șantaj, un adevărat șantaj, care nu-i mai lăsa nici o alternativă:

« Să-ți promit asta? »

« Multe părți ale poemului încă n-au fost copiate . . . trebuie să apăr poemul și trebuie să te apăr pe tine de pașii pripiti pe care ți-ai pus în gînd să-i faci. Se prea poate să mă convingi, să ne convingi pe toți, cu ajutorul comentariului tău, de justetea intențiilor tale; dar și în cazul ăsta graba strică treaba și mai întîi vrem să ascultăm comentariul tău. Dacă simți că nu ai destulă voință ca să-mi promiți ceea ce ți-am cerut, sînt gata să iau sipetul cu mine, în pază sigură, ca să-l găsești la sosirea ta ».

« Octavianus . . . nu pot să dau manuscrisul de lîngă mine ! »

« Mă doare-n suflet, Vergilius, să te văd atît de frămîntat și, totuși, pot să te asigur că e doar o năzăreală de-a ta; n-ai nici un motiv să te frămînti astfel și nu există nici unul care ar putea să te determine să-ți distrugi opera . . . »

Sta acum în picioare lîngă pat și vorba lui era blajină.

« Of, Octavianus . . . mor și nu știu nimic despre moarte ».

De departe vorbi Plotia:

« Însinguratul nu poate afla ce-i moartea, în doi însă știi ce-i moartea ».

Mîna lui Augustus se întinse, și o cuprinse pe-a poetului:

« Gînduri tulburi și inutile, Vergilius ».

« Nu se lasă alungate, iar mie nu mi-e îngăduit să le alung ».

« Ai încă destul timp înainte pentru a face, cu ajutorul zeilor, să-ți sporească cunoștințele despre moarte . . . »

Multe se clătinau în jur, multe se prefăceau în altceva, mîna lui Augustus odihnea cu toate cinci degetele în a sa. Eul era binevoitor față de Eu și, cu toate aces-

tea, nu era mîna Plotiei; înainte morții timpul nu e nici lung, nici scurt; dar ultima clipă, dacă aduce cunoașterea, ar trebui să dăinuiească mai mult decît întreaga viață, și Plotia vorbi:

« Fără de timp e unirea noastră, fără de timp ceea ce știm ».

« Poemul . . . »

« Eu, dragul meu Vergilius . . . »

Era încă tot aceeași vorbă blajină:

« Poemul . . . trebuie să ajung să știu . . . poemul stă în fața științei, îmi stă în cale ».

Augustus își retrase mîna, chipul lui se înăspri:

« Asta e neesențial ».

Din strîngerea mîinii nu mai rămăsese nimic; doar inelul începu să-l simtă iar, să-l simtă la fel de bine ca fierbințeala frigurilor, iar vorbele Cezarului se pierdură în depărtare și în ininteligibil:

« Ai vorbit chiar tu despre esențial, Augustus . . . și esențialul e moartea . . . este cunoașterea morții . . . »

« Toate sînt neesențiale față de datoria ta . . . chiar dacă în poemul tău ai înconjurat moartea, cum singur spui, cu alegorii . . . »

Totul se destrăma; trebuia să încerce; să recheme totul încă o dată îndărăt:

« Ah . . . să ții bine viața, pentru a găsi în ea alegoria morții . . . »

« Fie și pentru asta, da, fie și pentru asta . . . nimeni nu-l întreabă pe legionar în plină bătălie dacă a și găsit simbolul morții sale, dacă a ajuns să știe ceva despre ea sau nu; cînd îl nimerește săgeata, trebuie să moară. Fără a ține seama de ceea ce știe sau nu știe, trebuie să-și împlinească datoria . . . apere-te zeii de moarte, Vergilius, și te vor apăra, dar nu pot îngădui să mergi pînă la capăt în privința ei, căci moartea, la fel ca și ceea ce știi sau ceea ce nu știi, n-are cîtuși de puțin a face cu îndatoririle tale față de colectivitate . . . dacă nu-ți schimbi intențiile, mă silești pur și simplu să-ți ocrotesc opera de tine însuși- »

Nerăbdător și mînios era Cezarul; acum era vorba de-o hotărîre, ori — ori:

« Cunoașterea nu e o chestiune personală a fiecăruia, o, Cezar; cunoașterea e o chestiune a colectivității. »

Cunoașterea lui nu atinsese nici o profunzime, rămăsese prinsă de suprafață, de suprafața pietroasă peste care mișună, tîrîndu-se, plebea; iar cunoștințele sale despre moarte nu depășeau limitele terestrului, nu cuprindeau decît pietrosul schelet pămîntesc al morții, nu cuprindeau așadar nimic, erau o biată neajutorare, erau incapabile de a da orice ajutor. Dar asemenea argumente nu-i putea aduce Cezarului; neînțelegător și mînios, le-ar fi respins de la bun început.

« Așadar vrei să fii de folos colectivității prin distrugerea operei tale? vorbești serios? unde rămîne datoria ta? unde conștiința datoriei tale? te rog, te rog insistă să nu începi iar cu năzărelile. »

În ochii mîniosului, ceva îl trăda că nu se mîniase cu adevărat și că era la fel de binevoitor ca și mai înainte; dacă izbutea să ispitească această bunăvoință să iasă la suprafață, totul mai putea fi încă salvat:

« Nu mă sustrag de la nici o datorie și de la nici o răspundere, Augustus, și tu știi asta; dar abia atunci voi fi în stare să slujesc cu adevărat colectivitatea și statul, cînd voi fi răzbătut într-adevăr pînă la cunoașterea mea, căci este vorba de datoria de-a ajuta și aceasta nu poate fi îndeplinită fără cunoaștere. »

Într-adevăr, mînia Cezarului se domoli:

« Atunci, deocamdată hai să păstrăm Eneida bine, ca o cunoaștere provizorie. . . dacă nu ca simbol al morții, întrucît îi conștești această calitate, măcar ca sim-

bol al spiritului roman și al poporului roman a cărui proprietate este, atît cu mai mult cu cît, prin prelinsele ei metafore false, ai fost și vei rămîne totdeauna cel mai bun sprijinitor al poporului tău. »

« Cezar, opera ta, statul tău e cea mai desăvîrșită metaforă a spiritului roman, nu Eneida, și de aceea opera ta va dăinui, în timp ce Eneida merită să fie sortită uitării și, de aceea, pieirii. »

« Oare în lume nu este loc pentru două simboluri pe deplin valabile, unul lingă celălalt? oare să nu fie? Și, chiar dacă statul roman este simbolul mai deplin valabil — ceea ce vreau să admit din toată inima —, n-ai avea, abia atunci, datorია inalienabilă de-a te încadra cu opera ta în acest simbol, slujindu-l? » — mînia scapără din nou pe chipul încordat, acum parcă a neîncredere mînioasă — « tu, oricum, nu te sinchisești de asta, trufia ta nu e satisfăcută dacă eu acord artei, și anume artei tale, un rol de slujitoare a statului, și mai curînd o dis-trugi tu însuși complet, decît s-o lași să slujească. . . »

« Octavianus, mă știi pe mine că sînt orgolios? »

« Pînă acum nu, dar se pare că totuși ești. »

« Ei da, Augustus, știu bine că omul trebuie să se străduiască a fi modest și sper că am izbutit să respect asta; în schimb, în ce privește arta sînt orgolios, dacă vrei să-i spui așa. Recunosc orice datorie a omului, căci el singur este purtătorul datoriei, dar știu că artei nu-i poți impune nici un fel de datorie, nici în slujba statului și nici de vreun alt fel; prin asta am face-o doar să fie ne-artă, și dacă îndatoririle omului se situează altundeva decît în artă, ca astăzi de pildă, el trebuie să lase arta baltă, și asta nu în ultimul rînd din considerație pentru ea. . . tocmai aceste vremuri cer cea mai adîncă modestie din partea fiecăruia și fiecare trebuie să slujească cu cea mai adîncă modestie și, mai mult chiar, cu prețul dispariției numelui, ca unul dintre mulții slujitori anonimi ai statului, ca soldat sau altcum; totuși nu trebuie să slujească cu opere poetice care n-au nici o trăinicie, care mai curînd sînt ne-artă și trebuie să fie ne-artă în măsura în care se încumetă să fie utile prosperității statului prin propria lor existență inutilă. . . ».

« Eschilos s-a încadrat cu inutila lui operă poetică în opera statală a lui Cleisthene și a supraviețuit cu ea statului atenian. . . eu îmi doresc ca opera mea să dăinuiască atît cît Eneida. »

Totul fusese spus cu toată sinceritatea, numai că din ea trebuia scăzută amabilitatea cu care Cezar obișnuia să-și înflorească prietenia.

« Ceea ce e valabil pentru Eschilos, Augustus, nu mi se potrivește și mie; erau alte vremuri. »

« Fără îndoială, dragul meu Vergilius, au trecut de-atunci cinci sute de ani; asta nu se poate nega, dar asta e tot. »

« Ai vorbit de datorii, Augustus, și desigur că datorია de-a ajuta rămîne inva-riabilă în toate timpurile; dar felul ajutorului necesar variază și, astăzi, el nu mai poate fi oferit de către artă. . . datorია rămîne, numai că misiunea ei variază în timp. . . doar în cazul lipsei de îndatoriri nu există variații în timp. »

« Artă nu e legată de timp și cei cincisute de ani dovedesc conținutul în eternitate al poeziei. »

« Ele dovedesc efectul eternității operelor de artă autentice, nimic mai mult, Octavianus. . . Eschilos a putut crea opere etern valabile pentru că a împlinit cu ele o misiune a timpului său și, de aceea, arta lui era cunoaștere. . . timpul indică sensul misiunilor și cine acționează împotriva acestui sens trebuie să dea greș. . . o artă creată în afara unui asemenea sens și care, deci,

nu mai îndeplinește nici o misiune nu este nici cunoaștere, nici datorie, pe scurt nu mai este artă, și nu mai are trăinicie. »

Cezarul se plimba de colo pînă colo pe podeaua ce se clătina și făcea calea-ntoarsă la fiecă coborîre a undei, astfel încît pășea mereu în sus și acum ajunsese de bună seamă sus, căci se opri locului — poate că totuși simțea mișcarea poseidonică — și se ținu bine de candelabru :

« Iar spui lucruri ce nu pot fi dovedite. »

« În artă noi imităm, pretutindeni, formele grecești; în conducerea statului tu pășești pe căi noi. Tu împlinești misiunea vremii, eu nu. »

« Asta nu dovedește nimic; noutatea căilor mele poate fi pusă în discuție, dar forma eternă rămîne formă eternă. »

« Vai, Augustus, tu doar nu vrei să vezi, nu vrei să recunoști că nu mai există nici o misiune poetică. »

« Nu mai există? nu? te comporți de parcă am fi la un capăt. . . »

« Poate că mai corect ar fi: încă nu ! Căci va începe cîndva iarăși o vreme a misiunilor artistice. . . ne e îngăduit să presupunem asta ».

« Nu mai și încă nu » —, Cezarul cîntări cuvintele, neplăcut impresionat —, « între ele se întinde un spațiu pustiu. . . »

Da, nu mai și încă nu; așa suna exact, așa trebuia să sune, pierdut în neant, interregnul pierdut al visului — și, totuși, nu sunase înainte vreme altfel, asemănător, dar altfel? și iar se auzi glasul de copil, glasul băiatului Lysanias, și spunea: « Încă nu și totuși deja; așa suna, așa va suna. »

« Spațiul pustiu dintre timpuri », — astfel continuau cuvintele lui Cezar, de parcă se desfășurau, fără contribuția lui, dinlăuntrul lui însuși, aproape parcă era propriul dialog al cuvintelor — « neantul pustiu, care se cascadează, neantul pentru care toate vin prea tîrziu sau prea devreme, genunea pustie a neantului de sub timp și dintre timpuri, peste care timpul, rînduind una lîngă alta clipă după clipă, tinde să arunce o punte sfioasă și subțire ca foaia de ceapă, pentru ca hăul de piatră ce se-mpietrește să nu devină vizibil. Of, hăul timpului, ce n-a prins încă formă, nu trebuie să devină vizibil, nu trebuie să se caște, nu trebuie să intervină nici o întrerupere; trebuie să curgă neîntrerupt mai departe, în fiecă clipă deopotrivă sfîrșit și început, timpul care a prins formă. . . »

Era într-adevăr Augustus cel care spusese astea? sau fuseseră cuvintele fricii lui celei mai tănuite? Tainic fugea timpul, fluviul pustiu, fără maluri, care duce spre moarte, mereu divizat prin « acum », mereu cărînd acest « acum » înainte, fără a-l putea prinde din urmă :

« Între două timpuri ne aflăm noi, Augustus; zi-i 'așteptare într-o întîmpinare', nu 'pustiu' ».

« Ceea ce se petrece între timpuri este pustiu și fără de timp, inaccesibil modelării, inaccesibil poeziei; așa ai stabilit tu însuși și totodată, în aceeași răsufare, ai glorificat, ca pe o epocă de înflorire, ca pe-o împlinire a existenței umane și deci și a poeziei, tocmai timpul nostru, pe care mă străduiesc să-l modelez. Îmi amintesc de elogia în care vorbeai despre splendoarea eonului ca împlinire a acestui timp ».

« Împlinirea ce va veni este aproape o împlinire. Așteptarea este încordare, este faptul de-a ști ce e împlinirea, iar noi cei ce așteptăm, noi, cei hărăziți să așteptăm și să veghem, sîntem înșine încordare, în așteptarea împlinirii. »

Așteptarea dintre timpuri și, totuși și între malurile timpului, cele invizibile, așteptarea între malurile de neatins ale vieții ! Ne aflăm pe puntea aruncată între o invizibilitate și alta, noi înșine încordare, și cu toate acestea, cuprinși de

fluviu ; Plotia a vrut să stăvilească tainicul nestăvilibil și poate că ar fi izbutit să-l stăvilească, poate că încă o va face. Oo, Plotia —

Cezarul dădu din cap :

« Împlinirea este formă, nu simplă încordare ».

« Îndărătul nostru, Augustus, se află prăbușirea în ceea ce n-are formă, prăbușirea în neant; tu ești ziditorul punții, tu ai ridicat timpul din cea mai profundă descompunere. »

Acum cel lăudat dădu aprobator din cap :

« Asta e adevărat, am restabilit ordinea. »

« Și de aceea a devenit această ordine, care-i opera ta, singura alegorie deplin valabilă a spiritului roman. . . a trebuit să golim paharul aproape pînă la fund înainte de-a veni tu și a ne salva; timpul se afundase mai mult ca oricînd în jalnică mizerie, era mai plin de moarte ca oricînd, și acum, cînd ai redus la tăcere forțele catastrofei, nu se poate să fi fost zadarnic. . . oo, nu e îngăduit să fi fost zadarnic, din cea mai profundă minciună trebuie să se nască noul adevăr, din bîntuirea grea a morții se va ivi izbăvirea, desființarea morții. . . »

« De-aici crezi, așadar, că trebuie să tragi concluzia că arta n-ar mai avea azi nici o misiune de îndeplinit? »

« Chiar asta mi-e părerea. »

« Atunci amintește-ți că războiul dintre Sparta și Atena a durat mult mai mult decît războiul nostru civil, că doar o nenorocire și mai mare a impus întreruperea lui, o nenorocire inevitabil nouă, căci atunci a avut loc pustiirea Atticei de către hordurile perșilor, și îți mai amintesc și că atunci, în zilele lui Eschilos, au fost prefăcute în cenușă patria poetului, Eleusis, și Atena și că, fără a ține seama de asemenea grozăvie, atunci a reputat poetul primul său triumf dramatic, de parcă ar fi trebuit să se anunțe prin asta reînălțarea în curînd a Greciei. . . lumea nu s-a schimbat și dacă pe-atunci exista poezie, poate să existe și astăzi. »

« Știu că, pe pămînt, violența nu poate fi desființată, știu că omul este despărțit de om prin lupta pentru putere, oriunde oamenii sălășluiesc laolaltă. »

« Așadar mai adu-ți aminte că atunci au urmat Salamina și Plateea. . . »

« Mi-aduc aminte. »

« Actium, pe care l-ai cîntat, a devenit Salamina noastră, iar Alexandria Plateea noastră. . . călăuziți de aceiași zei olimpici și în numele lor am învins din nou forțele întunecate ale răsăritului, aparent pierzîndu-ne zeii și totuși asemuindu-ne cu grecii. »

Forțele răsăritului, biruite în sfera pămîntescului, biruite atît de îndelung pînă se vor fi lămpezit singure, pentru a se înălța, izbăvite și izbăvind, din fluviul timpurilor, stea care întrece în strălucire toate stelele celelalte, cer fără întunecime.

« Nimic nu s-a schimbat. Marea pildă dăinuie și orice artă s-a dezvoltat divin atunci cînd Atena, sub conducerea unui înțelept și venerabil om al păcii, a avut parte de pacea lui Pericle. »

« Așa este, Augustus. »

« Desființarea morții? asta nu se poate; doar gloria supraviețuiește morții pe pămînt. Și chiar și gloria dobîndită din război și groază, care nu va fi, firește, a mea, este în stare să supraviețuiască; eu năzuiesc la gloria păcii. »

Glorie ! iarăși și iarăși ! pentru stăpînitor, ca și pentru literat, mereu era vorba numai de glorie, de ridicola desființare a morții în glorie; da, de dragul gloriei trăiesc, pentru ei gloria este esențialul, singura valoare ce contează în fața lor, și consolator în asta, deși uimitor, era faptul că tot ce se petrecea sub semnul gloriei putea să fie mai esențial decît gloria însăși.

« Simbol pămîntesc al suprapămîntestei desființări a morții era pacea; tu ai pus stavilă bîntuirii pămînteste a morții și ai instaurat, în locul ei, rînduiala ta pașnică. »

« Asta vor să exprime, așadar, simbolurile tale? »

Augustus care-și subliniase vorbele cu gesturi largi, de parcă ar fi vorbit în fața Senatului, tăcu foarte puțin, nedumerit, și lăsă mîna să-i cadă pe spătarul jilțului — « așa înțelegi tu asta ? crezi că atenienii s-au revoltat împotriva lui Pericle pentru că, în ciuda păcii, el n-a împiedicat moartea? pentru că ciurma intrase silnic în simbol? crezi că poporul dorește acest simbol? »

« Poporul se pricepe la simboluri. »

Augustus alungă ideea cu un gest din mînă:

« Ei, încă n-a dat ciurma peste noi și-mi este hărăzit să domnesc fără arme peste o Romă fericit unită. Și, de-mi vor sta zeii și mai departe într-ajutor, această pace nu numai că va dăinui în interior, ci va fi întregită, și încă foarte curînd, printr-o pacificare a hotarelor imperiului. »

« Zeii nu-ți vor refuza ajutorul lor, Cezar. »

Cezarul tăcu dus pe gînduri; apoi se prefiră pe chipul său un zîmbet parcă de băiețel șiret:

« Dar, tocmai de dragul zeilor și chiar al onoarei, nu pot renunța la artă în statul meu; pacea, pe care o aduc, are nevoie de artă, întocmai cum Pericle și-a încununat splendid statul său prin construcția Acropolei ce se înalță spre cer. »

Cezar izbutise să readucă discuția la Eneida:

« Zău, Augustus, nu-mi faci viața ușoară, zău, tu ai. . . » — viața? n-ar trebui să se cheme, pe bună dreptate, moarte? ceva cenușiu se căsca, undeva, fără punte și greu de prins din zbor, înlîncezindu-se în sine; tainic curgea timpul înainte și totuși nu mai voia să curgă —

« Ce vrei să spui dragul meu Vergilius? »

Vocea sclavului preluă răspunsul:

« Nu mai e timp și nu mai e îngăduit să vorbim despre artă; arta nu mai poate face nimic, nu poate desființa moartea. Căci puterea mea e mai mare. »

Abia rostite, spusele fură întregite de Plotia:

« Crugul timpurilor este scutit de orice transformare și timpul a încremenit în nemiscare, deoarece te-ai transformat în mine. . . ține-mă, și ai să ții timpul. »

Spusese totul tăcînd și mîna ei venea răcoroasă din răcoarea timpului, nevăzută din nevăzut, ca să se împreune, ușoară ca pana, cu a lui.

Cezar privea într-acoace, privea la inelul cu pecete, nu, privea la invizibilele degete diafane ale Plotiei și încă mai zîmbea:

« Oare timpul, pe care l-am modelat în pacea mea, este de mai puțin preț decît cel al lui Pericle? Este doară pacea mea, pacea noastră, epoca noastră de pace. »

« Vai, Augustus, tu nu-i faci omului viața prea ușoară, mai ales cînd te gîndești că, drept dovadă a concepției tale, zidirile, cu care ai împodobit Roma, ai putea să le așezi, fără doar și poate, alături de Acropolea lui Pericle. »

« Dintr-un oraș de cărămidă a ajuns unul de marmură. »

« Desigur, Augustus, arhitectura înfloarește, și este bogată, poate chiar puțin cam prea bogată; oricum, e plină de vigoare, căci se înalță în spațiu la fel ca și statul pe care l-ai zidit, o alegorie a ordinii, ea însăși ordine. »

« În privința arhitecturii faci, așadar, concesii? »

« În prefacerea timpurilor odihnește ordinea, în pămîntesc odihnește spațiul, Augustus, și oriunde a izbutit cineva pe pămînt să facă ordine, ordinea adevărată a existenței umane, acolo s-a născut și dorința irezistibilă de-a înălța vizibil

în spațiu simbolul unei asemenea ordini. . . ca un simbol al ordinii se înalță Acro-
polea, se înalță piramidele și tot asemenea templul din Ierusalim. . . mărturii ale
năzuinței către desființarea timpului prin ordinea în spațiu. . . »

« Mda, frumos . . . mie îngăduie-mi, totuși să numesc asta o concesie, dat
fiind că e primul lucru pe care ți l-am smuls și încă unul îmbucurător și
important, mai ales avându-l în vedere pe Vitruviu care ar putea să-mi ceară în
fiece clipă să-i dărim construcțiile. . . dar, serios vorbind, n-aș vrea să pun arhi-
tectura în balanță cu poezia, nici pe Vitruviu cu Virgiliu, cu toate că, dacă nu mă-
nșel, Vitruviu mi-a dedicat cartea lui despre arhitectură, în timp ce Virgiliu vrea
să mă lipsească de Eneida; totuși, vorbind la fel de serios, aș vrea să reflectezi dacă
această concesie, la care a trebuit să consimți în privința arhitecturii, nu include
în sine același lucru și cu privire la toate artele celelalte. Totalitatea artei nu se
lasă ruptă în bucăți, viabilitatea pe care i-o recunoști arhitecturii atrage după sine,
în mod necesar, pe aceea a poeziei și astfel, fără a mai trebui să mă refer încă
o dată la Pericle, pot să menționez ca dovadă, întru totul în sensul
spuselor tale, faptul că orice epocă de înflorire a unei comunități statale a condus
cu siguranță toate artele, și cu ele și poezia, în același timp, la cea mai bogată eflo-
rescență. »

« Fără îndoială, Augustus, arta este o unitate sublimă. »

« Încuviințarea ta prea grabnică e primejdioasă, Vergilius; cu cât vine mai repede,
cu atât mai repede urmează și retractarea. »

« Dimpotrivă, extind încuviințarea . . . indiferent dacă arta se exprimă într-un
fel sau altul în toate ramurile ei, chiar și în arhitectură sau muzică, ea slujește
pretutindeni cunoașterea și exprimă cunoașterea; unitatea cunoașterii și unitatea
artei sînt surori, coboară împreună din Apollo. »

« Care cunoaștere? cea a vieții sau cea a morții? »

« Amîndouă, una o condiționează pe cealaltă, de parcă ar avea un singur
chip. »

« Așadar iar cunoașterea morții?! Recunoaște că pregătești o retractare a
concesiei tale. »

« Firește că datoria cognitivă a artei nu este nicăieri atât de imperios, de
concis și de acut recomandată ca în domeniul poeziei, căci poezia e limbaj, iar
limbajul cunoaștere. »

« Și concluzia? »

« Mi-ai adus cinstire adineauri, citind din versurile lui Anchise . . . »

« Te cinstesc, Vergilius, chiar dacă pentru moment ceva mai puțin, deoarece
iar încerci să abați discuția; dar cu citatul acela n-am vrut decît să-ți pun în față
ochilor faptul că tu însuși ai considerat preocuparea de scăderile forme, care urmează
să fie cizelate pînă la cea mai ireproșabilă perfecțiune, această înclinație jucăușă,
ca fiind nepotrivită cu seriozitatea și demnitatea artei romane . . . »

« Cu toate că jocul grațios al neconținutei cizelări și desăvîrșiri . . . » — oo,
cît de ispititor ar fi să-l mai poată începe o dată, colo este sipetul cu toate roțile
scrise îngrijit, manuscrisul pe care l-ar putea revizui rînd cu rînd, gramatical și
metric și melodic și ca sens; oo, cît de ispititor, foarte, foarte ispititor! Dar
sclavul, acum foarte aproape, chiar la marginea patului, vorbește încetîșor de tot:

« Nici nu te gîndi la asta; te-ar cuprinde scîrba, dacă ai face-o ».

Iar mîinile Plotiei dispărură iar, ca suflate de vînt.

Totuși Cezarul, învăluit de tăcuta lumină tulbure a întunecării soarelui, vorbește:

« Astea erau cuvintele lui Anchise și nu te-ajută cu nimic dacă numești 'gra-
țios' acest fel de jonglerie artistică; nu poți nici să-ți ștergi părerea proprie de
pe suprafața pămîntului, nici s-o atenuezi. »

« Cuvintele lui Anchise... » Anchise era pe tărimul umbrelor, rămăneau cuvintele; nu lumina era tulbure, nu, tulbure ca umbrele era timpul.

« Cuvintele lui Anchise, propriile tale cuvinte, Vergilius ».

« Ei, întrucât ele răzbat din tărimul umbrelor până aici sus, știu că am exprimat cu ele mai mult... »

« Da... »

« Le-ai tălmăcit încă mult prea slab, Augustus. »

« Dacă tălmăcirea mea a fost prea slabă, atunci trebuie s-o corectezi ; îmi regret slăbiciunea. »

Cezar dăduse drumul candelabrului și se sprijinea cu amândouă mîinile de spătarul jilțului; între ochi se ivi iar cuta adîncă a nemulțumirii, iar piciorul bătea grăbit și tare în pardoseala de mozaic ; întotdeauna fusese așa, cea mai mică contrarietate putea să declanșeze brusc și neașteptat asemenea enervare.

.....

Ceea ce mai schimbară între ei nu mai însemna nimic, erau cuvinte goale, ba nici măcar cuvinte, și străbăteau în goană un spațiu pustiu, care nici măcar nu era spațiu. Un neant de necrezut era totul, și fără punți.

« Viața ta a fost înfăptuire, Cezar, este înfăptuire în slujba comunității și în cuprinsul comunității și te-ai dăruit fără rezerve. Zeii te-au ales și te-au hărăzit pentru asemenea jertfă, te-au evidențiat pentru asta și, așa cum dovedește existența ta, le-ai devenit, de aceea, mai apropiat decît orice alt muritor. »

« Dar ce jertfe mai dorești? orice operă înfăptuită cu adevărat reclamă omul în întregime și întreaga lui viață; nici în cazul tău lucrurile nu s-au petrecut altfel, pe cît îmi pot da seama, și poți și tu să-i spui liniștit jertfă. »

Multitudinea straturilor existenței se estompase pînă la lipsa de formă ce se află dincolo de pustiu; nici o linie nu mai era vizibilă, nici măcar cea mai mică umbră a unei linii — unde să mai aibă loc acolo o înțîlnire?

« Înăptuirea mea a fost egoism, n-a fost făptuire, nici măcar jertfă. »

« Atunci urmează-mi exemplul; plătește-ți datoria, dă-i poporului ceea ce are dreptul să ceară, dă-i opera ta. »

« Ca orice operă, și aceasta e născută din orbire... din falsă orbire... orice creăm... nimic decît operă a orbirii... pentru adevărata orbire ne lipsește curajul... »

« Deci și mie, și operei mele? »

« Nu mai sînt straturi ale existenței... »

« Cum? »

Nu mai merită să vorbească; nu putea decît să se repete:

« Înăptuirea ta a fost făcută în mijlocul poporului și în mijlocul poporului a devenit faptă; a mea trebuie adusă la îndemina poporului, nu pentru a sluji unei făptuiri, ci pentru a culege apreciere și ovații. »

« Destul, Vergilius ! » — în atitudinea Cezarului se și manifesta suprema nerăbdare — « chiar dacă publicarea Eneidei îți pare prea egoistă, las-o să apară după moartea ta. Asta e ultima mea propunere. »

« Setea de glorie a poetului trece dincolo de moarte. »

« Atunci ce altceva? »

« Opera nu trebuie să-mi supraviețuiască. »

« Pe Jupiter ! La urma urmei de ce? ! dă în sfîrșit pe față adevăratele motive ! »

« Întrucît nu mi-am putut închina viața jertfei, așa cum ai făcut tu cu a ta, trebuie să capete opera mea această destinație... trebuie să se cufunde în uitare și eu o dată cu ea... »

«Asta nu-i motivare, asta e pur și simplu nebunie.»

«Impuritatea memoriei... vreau să uit... să uit totul... și vreau să fiu uitat... este necesar, Augustus...»

«Ce veste îmbucurătoare pentru prietenii tăi ! Zău, Vergilius, amintirea ta ar fi mai pură dacă ți-ai aduce aminte de ea cu mai multă prietenie, în loc să te lași pradă unor dorințe goale și malefice, care oricum nu sînt decît niște subterfugii goale și malefice.»

«Actul izbăvitor al cunoașterii este aproape; de dragul lui, de dragul jurămîntului ei trebuie să aibă loc... în jurămînt este izbăvirea... Augustus... pentru toți, pentru mine...»

«Ah, izbăvirea ta, tot mereu izbăvirea ta... ei, aducătorul izbăvirii tale nu va veni, pentru acest motiv, cu o zi mai devreme; dar tu jefuiești comunitatea, jefuiești poporul, și asta numești izbăvirea ta. Sminteală, aia este, pur și simplu sminteală ! »

«Adevărul lipsit de cunoaștere este smintit; e vorba de adevărul cunoașterii... numai în realitate nu există sminteală.»

«Așadar două feluri de adevăr? Unul purtător al cunoașterii, pentru tine; unul lipsit de cunoaștere, pentru mine... după părerea ta eu vorbesc, așadar, smintit? Asta vrei să spui? Atunci spune-o ! »

«Trebuie să distrug lipsa de cunoaștere... ea este nenorocirea... întemnițarea... neeliberat... cu jertfa slujim eliberarea... este suprema datorie... lipsa de cunoaștere trebuie să facă loc cunoașterii... doar astfel slujesc cu adevărat obștea și izbăvirea poporului... legea adevărului... trezirea din somnolență ! »

Un pas repezit, apăsător —, Augustus se afla în fața patului:

«Vergilius...»

«Da, Augustus.»

«Tu mă urăști.»

«Octavianus ! »

«Nu-mi spune Octavianus, de vreme ce mă urăști.»

«Eu... eu te urăsc ? »

«Și încă cum mă mai urăști ! » Glasul Cezarului şuiera tăios.

«Oo, Octavianus...»

«Taci... mă urăști mai mult ca orice alt om de pe suprafața pămîntului și mai mult decît pe oricare alt om, pentru că mă invidiezi mai mult decît pe oricine.»

«Asta nu-i adevărat... asta nu-i adevărat...»

«Nu minți ! e adevărat...»

«E neadevărat... e neadevărat...»

«Ba e adevărat...» mîna celui mînios rupse cu furie frunzele de laur din ghirlandele candelabrului — «da, este adevărat... da, mă urăști, pentru că tu însuși ai fost stăpînit de gîndul de-a fi rege, dar ai fost prea slab pentru a face chiar și cea mai mică încercare de a-l înfăptui; mă urăște fiindcă n-ai avut altceva de ales decît să-ți plasezi gîndul de a fi rege într-un poem, pentru ca măcar în el să te poți arăta mai puternic decît regii tăi; mă urăști pentru că am fost în stare să dobîndesc tot ceea ce tu ți-ai dorit; și, cu toate acestea, le disprețuiesc într-atît, încît

mi-am putut îngădui să resping coroana imperiului; mă urăști fiindcă mă faci răspunzător de propria ta neputință... asta e ura ta, asta e invidia ta... »

« Octavianus, ascultă-mă... »

« Nu vreau să te ascult... »

Cezarul striga, și... ciudat, foarte ciudat: cu cât striga mai mult și mai tare, cu atât mai bogată redevenea lumea; vizibilul, cu multele lui straturi de existență, își făcea din nou apariția, tulburea apatie prindea din nou viață și era ca o speranță.

« Octavianus, ascultă-mă... »

« La ce bun? spune-mi, la ce bun... mai întâi ai defăimat ipocrit, cu falsă modestie, propria-ți operă, pentru ca s-o poți înjosi cu atât mai ușor și pe a mea; după aceea ai vrut s-o reduci la o himeră alegorică fantastică și, pe deasupra, oarbă; ba mai mult, ai făcut de ocară poporul roman și credința lui străbună care, fiind expresia operei mele, nu-ți place și de aceea consideri necesar s-o reformezi, știind prea bine că nu-ți poate folosi la nimic, știind prea bine că rămân mai puternic decât tine și că trebuie să rămân mai puternic decât tine; știind prea bine că nu-ți ajung puterile să mă dobori, te refugiezi acum, în cele din urmă, în suprapământesc, într-un undeva suprapământesc în care nici eu, nici altcineva nu putem ajunge, și vrei să-mi pui pe grumaz un izbăvitor care nu există și nu va exista niciodată, dar care să mă biruie în locul tău... te cunosc, Vergilius, pari blând și-ți place să te lași venerat de popor drept cel mai neprihănit și mai plin de virtuți, dar în realitate sufletul tău, aparent atât de pur, clocotește neîncetat de ură și perfidie, da, o repet, clocotește de cea mai mișcătoare perfidie... »

Nici o îndoială, divinul răcnea și se monta tot mai mult răcnind. Și, cu toate acestea, era nespus de bine că se-ntîmpla acest lucru, era nespus de bine, oo, atât de bine că lucrul acesta se mai putea întâmpla, și, parcă, în invizibil apărea un nevăzut pământ trainic, acel trainic teren invizibil de pe care s-ar putea arcuri iarăși punțile invizibile, punțile omenescului și ale omeniei, înlănțuind cuvîntul de ripostă și încrucișînd privirea cu întoarcerea privirii, astfel încît cuvîntul ca și privirea să fie din nou pline de tîlc, punți de întîlnire ale omenirii! Oo, numai de-ar continua să vorbească!

Da, Augustus vorbea mai departe, nu, țipa mai departe și nu mai punea friu de fel urletelor sălbatice ale certei:

« Pur și plin de virtuți și modest ești în comportarea ta, dar ceva cam prea pur și prea plin de virtuți și prea modest pentru ca să nu trezească bănuială... niciodată nu ți-aș fi îngăduit așa-zisa modestie de-a accepta vreo funcție pe care o aveam de distribuit, nicicînd n-aș fi cutezat să-ți ofer vreuna, dar în realitate nici nu se poate imagina vreuna care să fi putut părea destul de bună pentru tine; chiar de-ar fi fost una de senator sau de proconsul sau vreo alta oricît de înaltă, tot ai fi avut ceva de obiectat și ultimul lucru pe care l-ai fi făcut ar fi fost să primești o funcție din minile mele, pentru că mă urăști prea intens și prea peste măsură pentru a face una ca asta! Da, din ură pentru mine ai fost nevoit să scrii versuri și ți-ai croit independența ta de poet, căci ceea ce-mi ceri cu adevărat, anume să mă retrag și să-ți las locul meu, n-am putut și nu pot să-ți ofer, fără a mai vorbi de faptul că ai refuza chiar și locul meu, căruia n-ai fi în stare să-i faci față și pe care, conștient de neputința ta, ai fi nevoit să-l respingi cu dispreț... toate astea se petrec din ură și, cînd se petrec, ura ta se înverșunează și mai mult... »

« Niciodată nu mi-am prețuit harul poetic mai presus de vreo funcție pe care ai fi vrut să mi-o oferi. »

« Taci și nu mai continua să-mi furi timpul cu prefăcătoria ta... întotdeauna n-ai urmărit altceva decât să mă retrag din funcția mea, poate chiar numai ca s-o poți respinge îndată cu dispreț... și de-accea toată frămîntarea asta complicată

cu cunoașterea, de-aceia toată smintita despicare a firului în patru în legătură cu jertfa, de-aceia distrugerea Eneidei, numai pentru ca să pot învăța eu cum se abandonează și se distruge propria operă . . . da, mai curînd vrei să dispară Eneida de pe suprafața pămîntului, decît să trebuiască să suporti și să tolerezi mai departe privilegiu opera mele . . . »

Un strat al existenței după altul se zidea din nou în răcnete, iar camera, pe care Augustus o măsura furios cu pașii săi, era din nou o adevărată cameră terestră, modelată terestru înlăuntrul casei, rînduită terestru cu mobilier, scaldată terestru de lumina după-amiezii tîrzii. Și acum putea chiar să-și dibuiască drumul pe puntea invizibilă :

« Octavianus, mă nedreptățești, amarnic mă nedreptățești . . . »

« Aha, te nedreptățesc? te nedreptățesc? dar ai vrea să fi apucat să distrugi Eneida pentru ca să nu trebuiască să mi-o dedici ! Lui Mecena i-ai dedicat Georgicele, iar lui Asinius Pollio i-ai închinat din toată inima Bucolicele ! Pe mine, în schimb, mă urăști, mie ai vrut să-mi mînjești ochii cu Culexul, pentru mine Culexul era destul de bun și, după părerea ta, trebuie să fie și azi, încă, destul de bun, pesemne ca să demonstrezi că a fost destul de bun pentru mine acum douăzeci și cinci de ani, că n-am avut dreptul la ceva mai bun atunci și n-am nici acum . . . dar faptul că în acești douăzeci și cinci de ani mi-am desăvîrșit opera și că această operă îmi conferă un drept asupra Eneidei, bine întemeiat pe înfăptuirea mea, pe realitatea Romei și a spiritului ei, fără de care Eneida nu s-ar fi putut naște, faptul acesta e prea mult pentru tine, nu-l suporti și mai curînd îți distrugi opera, decît să mi-o dedici . . . »

« Octavianus . . . ! »

« Ți-e tot una dacă o înfăptuire — a ta sau a mea — este mai măreață decît viața și moartea ; în fața urii tale asta le e tot una. »

« Octavianus, ia poemul ! »

« Nu-l vreau, nu-l doresc, n-am nevoie de el ; n-ai decît să-l păstrezi . . . »

« Octavianus, ia poemul ! » Toată putreziciunea fără viață, toată spălăceala de hîrtie îngălbinită pierise din lumina de-afară ; o strălucire aproape ca de fildeş scâldea peisajul.

« Nu mai vreau să știu nimic de cîrpăceala ta . . . fă ce vrei cu ea ; n-am nevoie de ea. »

« Nu e cîrpăceală. »

Cezarul se opri și aruncă o ochire spre sipet :

« Pentru mine a devenit cîrpăceală ; tu singur ai înjosit-o în halul ăsta. »

« Știi bine că poemul ți-era destinat atunci cînd l-am scris, că te aveam necontent în gînd, că ai intrat în el și că ai fost și continui să fii în el, că se referă la tine . . . »

« Asta ai simulat-o față de tine însuși și totodată față de mine. Într-adevăr, ai dreptate să-mi spui că sînt orb, orb ca un pisic abia născut, căci condamabilă orbire a fost credința mea în tine, condamabil a fost să cred atîta vreme în tine și în prefăcătoria ta ! »

« Nu m-am prefăcut. »

« Și chiar dacă n-ai făcut-o, tocmai de-aceia îți urăști acum opera care poartă trăsăturile mele. »

« Vreau s-o duc pînă la capăt de dragul tău. »

« Și să mai cred asta din partea ta ? »

Din nou Cezarul aruncă o ochire spre sipet și tare era neplăcut ; dar acum nu se mai putea schimba nimic.

« Trebuie să mă crezi, Octavianus. »

Oo, pînă și clipa înfîmă ce trece în goană, desprinzîndu-se dintr-un suflet omenească pentru a se pierde în genunea timpurilor, este mai măreață în necuprinderea ei decît orice înfăptuire, și din sufletul lui Cezar se desprindea acum o asemenea clipă, o clipă a prieteniei, o clipă a afecțiunii, o clipă a iubirii, împede percepți-bilă, deși spuse doar:

« Să mai reflectăm. »

Și atunci urmă tot ceea ce era mai greu:

« la manuscrisul cu tine la Roma, Octavianus . . . cu ajutorul zeilor îl voi re-găsi acolo. »

Cezar aprobă din cap și în timpul acestui gest se instaură un imens calm, calmul afecțiunii care răzbate ca o boare din inima omenească și găsește calea din nou prin toate cele nevăzute, către inima omenească, marea forță a tă-cerii: tavanul cafeniu de grinzi se prefăcu din nou în pădurea din care fu-se adus, mireasma de dafin a ghirlandelor se preschimbă din nou în aceea a umbrei ascunzîșurilor, care dăinuie în frunzișul defileurilor peste care s-a așternut soarele, învăluită în murmur lin de izvoare și abia auzit ca picurul de fluier al mușchiului prin care adie vîntul, și totuși liniștit trainică, totuși grea ca stejarul, iar boarea de netălmăcit a inimii era aceea a eternei întrepătrunderi prin cunoaș-tere. Oare această boare să fi făcut opaîțul să se legene pentru ultima oară cu un clinchet argintiu al lăntugului? alături nu se clintea nimic, apele erau lucii de parcă-și țineau răsufarea; călătoria încetase. Iar Augustus, stînd sub coroana laurului, cu mîna în frunzișul de laur spuse:

« Îți amintești, Vergilius? »

« Da, îmi amintesc multe, dar îmi par totuși prea puține. »

« Îți amintești și de caii și ciinii pe care i-am ales împreună? »

« Da, îmi amintesc; le-am apreciat iuteala și calitățile cînd i-ai cumpărat. »

« Iepe și armăsari din Kroton și ciinii iberici ». »

« Pe unul din armăsari te-am sfătuit să nu-l iei, dar tu l-ai cumpărat cu toate acestea, Octavianus ». »

« Da, și te pricepeai bine la asta; armăsarul n-a făcut nici două parale ». »

« L-ai plătit mult și ai fi putut să-ți cruți banii, căci te-am sfătuit bine ». »

« Uneori este însă bine să nu-ți urmez sfatul, Vergilius. »

« De ce? E atît de mult de-atunci ». »

« Foarte mult. Armăsarul era plăcut la vedere, murg cu capul mic. Păcat de el ». »

« Da, păcat. Era un armăsar murg și avea chișițele albe, iar crupa era prea slabă, deși abia dacă se observa ». »

« Foarte adevărat, avea crupa prea slabă, dar n-avea nici urmă de semn alb pe el ». »

« Cum să nu, Augustus, chișițele erau albe ». »

« Un animal, pe care l-am văzut • dată, mi se întipărește în memorie; te-asigur că n-avea nici un semn pe el ». »

« Am crescut destui cai la Andes, pentru a-mi fi format memoria în pri-vința lor; de rîndul ăsta sînt sigur de ce spun, nu mă poate desmînji nimeni, nici chiar tu, Octavianus ». »

« Nu ești, vezi bine, decît un țăran încăpățînat ». »

« Sînt țăran și fecior de crescători de cai; de copil încă goneam pe izla-zuri, încheștat de coama cailor ». »

« Dacă mîrtoagele pe care le încălecai nu erau mai bune decît memoria ta, atunci nu prea ai cu ce te lăuda ». »

« Nu erau mîrtoage ». »

« Iar memoria ta nu e memorie; a mea e mai bună ». »

« Nu contează că ești Augustus, n-ai decît să fii de-o mie de ori, dar chiși-tele erau albe, albe ca neaua ».

« Înfurie-te cît îi vrea, că tot nu-ți folosește, dar nu erau albe. »

« Albe, îți spun, și așa rămîne ».

« Nu, îți spun ! »

« Zău, Octavianus, nu mă contrazice; să mor acum, pe loc, dacă nu erau albe chișițele ! »

Augustus, care stătuse pînă acum cu capul plecat, pe gînduri, de parcă ar fi vrut să păstreze nu numai amintirea, ci și liniștea, își înalță capul:

« Pe asemenea miză nu se joacă, o interzic, căci este un preț prea mare pentru mine; în cazul ăsta prefer totuși să fi fost albe ».

La aceste cuvinte trebuiră să rîdă amîndoi, fură cuprinși amîndoi de un rîs tăcut, de un rîs ce flutura în tăcere, puțin cam dureros, pesemne că și pentru Augustus, căci mutra lui intristată — sau chiar luceau lacrimi în ochii săi pierduți în depărtare? — te făcea să-ți spui, că simțea durerea deopotrivă în gît și în piept, o durere ca un rîs în vis, sfișietoare și înăbușitoare, vai, pentru că nimeni nu rîde în vis, vai, și pentru că liniștea fericită de care fuseseră cuprinși se destrăma acum dureros, de cînd Augustus își ridicase capul, parcă trezindu-se din adîncurile sale. Liniștea pierise.

Amenința acum oare din nou vreo întunecare a soarelui? amenința din nou cutremurarea pămîntului și a mării, zguduite de caii lui Poseidon? din cauza acestor fugise liniștea? nu, de asta n-aveau să se teamă; pămîntește blînd și pașnic uguiau porumbeii pe prichicii ferestrei, cîntecul rămînea blînd, blîndă ca de fildeș lumina, și chiar de s-ar fi pornit iar călătoria, n-avea de ce să se teamă cîtă vreme luntrea continua să lunece atît de sigur și tihnit.

Totuși se putea auzi tropotul de copită al unui cal și, într-adevăr nu trecu decît foarte puțin pînă apărură în salturi, prin aer, aducîndu-l pe băiatul ce se ținea strîns, cu semeție, de coama-i. Nu era murg, era un cal alb ca neaua, firește cu chișițele negre, și, după ce băiatul sări din plin galop în fața lui Cezar, calul își continuă goana și dispărură pe fereastră. Dar băiatul veni înaintea Cezarului, veni în fața lui ca un crainic al lui « odinioară », cu capul încunat ca un aducător de daruri, și fu primit ca atare,

« Salut ție », spuse Augustus, încă sprijinit de candelabru și cu mîna în frunzișul laurului, « vrei să-mi dai poemul în deplină proprietate, iar eu îl iau din mîna ta, căci tu ești Lysanias; te recunosc, deși n-am fost nicicînd la Andes, și mă recunoști și tu. »

« Ești Cezar Augustus, divinul. »

« Cum ai găsit calea spre mine? »

Și băiatul recită:

*« ... Uite-l pe Cezar cu-ntreagă
A lulei gîntă cum urcă
spre bolta eterului 'naltă :
El e din veci așteptatul,
de soartă făgăduitul
Cezar Augustus, din stirpe
divină, zidind de la capăt
O eră de aur, ca altcînd
Saturn, în țara latină ;
Departa se-ntinde imperiul,
În India, în Garamantia,*

*Iar unde Atlas bolta lumii pe umeri imenși o rotește,
Sub ploii de scînteii dinspre stele, și-acolo stăpîn este Cezar,
Năvalnic pămîntul săltîndu-l din crugul de ani și de aștri.
În tremur l-așteaptă să vină acum, ale Caspiceii state,
În tremur adastă Meotis, de-oracol divin spăimîntată,
În tremur, prin gurile-i șapte, în spume se varsă și Nilul . . . »*

Astfel recită băiatul și imaginea care-și făcuse apariția, neliniștit și aproape tăindu-i respirația, o dată cu versurile, nu venea din memorie, nici din cea a băiatului, nici din a sa proprie, ci venea din straniul etern-prezentului, palidă și mută și abia schițată prin linii, dar vibrînd de așteptare și furtunoasă.

Între timp, nu mai rămase timp pentru nici o reflecție, căci Augustus, care ascultase versurile cu o expresie de aprobare, spusese acum:

«Asta e; așa ai scris-o, pentru mine ai scris-o. . . sau poate că totuși ți-ai schimbat iar intențiile, dragul meu Vergilius?»

«Intențiile mele sînt neschimbate, Octavianus; poemul îți aparține. . . »

Atunci Augustus bătu de două ori din palme și îndată camera începu să se umple din nou de oameni, de foarte mulți oameni, care așteptau, în fața ușii, doar acest semn. Printre ei erau Plotius Tucă și Lucius Varius, ca și doctorul și ajutoarele sale; chiar și sclavul era vizibil acum în carne și oase, rînduit în șirul celorlalți sclavi. Doar Plotia lipseă, deși cu siguranță că nu plecase. De bună seamă se speriasă totuși de mulțimea de oameni și stătea ascunsă pe undeva.

În schimb Cezarul spusese:

«Dacă aș vorbi înaintea poporului adunat, aș face-o cu cuvinte mai alese și pe un ton mai ridicat; dar întrucît mă aflu în fața prietenilor pe care-i iubesc și care sînt de aceeași părere cu mine, îi poftesc doar să-mi împărtășească bucuria, deoarece poetul nostru s-a hotărît să-și reia lucrul la Eneida de-ndată ce se va însănătoși, deci foarte curînd. . . »

Îi iubea Augustus cu adevărat pe acești prieteni? Își închipuia că le vorbește altfel decît poporului pe care-l ocîrmuia și pe care nu-l iubea de fel, numai că alocuția lui nu se deosebea cu nimic de o cuvîntare în fața poporului și intercalase chiar, cu măiestrie artistică, o pauză, pentru a lăsa timp cuvintelor să-și producă efectul, iar celor prezenți să-i dea glas.

Fără întîrziere, Lucius Varius își și manifestă prezența:

«Știam noi că vei izbuti, o Augustus; toată fericirea vine de la tine. »

«Eu nu sînt decît purtătorul de cuvînt al poporului roman, căruia îi aparținem cu toții; din însărcinarea lui și a zellor am dat glas pretențiilor lui asupra Eneidei, iar Vergilius, în dragostea lui de popor, a recunoscut acest drept de proprietate, acest etern și irevocabil drept de proprietate. »

Dar sclavul stînd, cît colo, printre ceilalți, cu mîna lui de slugă, neclintită și aspră, neluat în seamă și cu siguranță și neuzit de nimeni, completă:

«Calea spre adevărata libertate s-a deschis și poporul va pași pe ea, în vecii vecilor singură este calea. »

«Imputernicitul poporului sînt eu, » continuă Augustus cu acea amabilitate ipocrită de la a cărei contagioasă cordialitate nu te puteai sustrage niciodată cu totul, «simplu imputernicit, aici ca și altunde, iar Vergilius a recunoscut și asta; pot fi mîndru de asemenea recunoaștere, căci datorită ei poemul îmi este înmînat spre a-l păstra cu credință. . . »

«Poemul este al tău, Octavianus. »

«Doar atîta vreme cît sînt imputernicitul poporului roman; alții au și avere personală, eu nu, și asta o știi și tu. »

Cu o crenguță de laur, smulsă dintr-o ghirlandă, între degete, Augustus sta lângă candelabru, învăluit de unduire de lauri, de foșnet de lauri, de umbră de lauri, frumos și grațios și plin de maiestate, dar ceea ce spunea era pur și simplu minciună, deși credea în ea, căci oricine știa că se străduia destul de intens și cu cele mai bune rezultate să sporească la proporții gigantice averea familiei Iulia. Și, într-adevăr, sclavul spuse, din fericire fără a fi auzit: « Minți, Cezar ». Sau poate că, vorbindu-i-se astfel, Augustus auzise totuși, de vreme ce zîmbea acum, ca pentru a răspunde, cu privirea ațintită spre sîpetul cu manuscrisul.

« Indiferent de calitatea în care îl accepți, Octavianus, eu ți-am dat poemul; trebuie să te rog, totuși să-mi acorzi în schimb o favoare:

« Condiții, Vergilius? . . . credeam că intenționai să fie un dar de ziua nașterii mele. . . »

« Este un dar fără condiții; tu hotărăști dacă vrei să-mi acorzi sau nu favoarea pe care ți-o cer. »

« Atunci hai să auzim aceste condiții; mă supun lor dinainte. Dar amintește-ți propriile tale cuvinte, dragul meu Vergilius » — o scăpărare șiret prietenoasă miji din nou în ochii Cezarului — « cruță-l pe învins și, pentru asta, strunește-ți orgoliul. »

« Viitorul », vorbi sclavul din mijlocul mulțimii.

Da, așa fusese sensul; viitorul, incommensurabil de adîncul viitor al omului și al virtuților sale, viitorul smereniei —, dar în ce « azi » superficial îl convertise iarăși, cu viclenie, Octavianus. Și, cu toate acestea, *Enēida* trebuia să-i aparțină.

« Ai îngăduit eliberarea sclavilor, Augustus; îngăduie ca ai mei să poată pleca liberi ». »

« Cum? îndată? »

Ce întrebare stranie! îndată sau nu îndată — nu era același lucru?

« Nu îndată, Augustus, dimpotrivă, îndată după moartea mea; așa dispun prin testament și te rog ca și tu să confirmi această dispoziție. »

« Firește că o voi face. . . dar gîndește-te, Vergilius, fratele tău care, după cîte mi-amintesc, se îngrijește de gospodăria Andesului, va fi oare de acord cu această dispoziție? nu-i vei pricinui greutate dacă-l lipsești de toți sclavii dintr-un condei. . . »

« Fratele meu vitreg Proculus va ști cum să se descurce. În afară de asta e un om bun și oameni vor rămîne la el mai departe și ca liberi ». »

« Bine, asta nu-i treaba mea; eu n-am altceva de făcut decît să iscălesc. . . Zău, Vergilius, dacă asta era singura condiție pe care o aveai de pus, am fi putut să ne lipsim de lunga noastră dispută. »

« Poate că tot a fost bună la ceva, Octavianus. »

« Da, a fost bună » — aprobă Augustus din cap, prietenos și grav — « a fost bună, cu tot timpul pe care mi l-ai răpit. »

« Dar mai rămîne testamentul Octavianus. . . »

« Dacă nu mă înșel, ai depus unul, încă de mai multă vreme, la arhivarul meu. . . »

« Desigur, dar acum trebuie completat. . . »

« În privința sclavilor? Graba strică treaba; asta o poți face la fel de bine și la Roma, cîndva. »

« Mai e cîte ceva de modificat; nu vreau să amîn. »

« În ce te privește pe tine te grăbești, dar în ce mă privește pe mine — nu. . . totuși, asupra urgenței actului tău numai tu singur poți hotărî și nici nu mi-e îngăduit, nici nu vreau să te împiedic să-l redactezi acum; în schimb, eu nu pot zăbovi aici, ci trebuie să te rog să mi-l înmînezi ori să mi-l trimiți mai tîrziu, ca să-mi pun pecetea pe el spre confirmare și întărire. . . »

« Plotius ori Lucius sau amîndoi împreună îți vor aduce testamentul, Augustus; îți mulțumesc. »

« Timpul mi-e prea măsurat, dragul meu Vergilius; simt nerăbdarea cu care sînt așteptat dincolo. . . mai cu seamă că trebuie să fi sosit întretimp și Vipsanlus Agrippa. . . trebuie să plec. . . »

« Trebuie. . . »

În chip enigmatic încăperea rămăsese deodată pustie; erau doar ei doi.

« Din păcate. . . trebuie să plec. »

« Gîndurile mele te însoțesc, Octavianus. »

« Gîndurile tale și poemul tău. »

Un semn al Cezarului și, ca prin farmec, din pustiu apărură deodată doi sclavi lîngă sipet, cu mîinile pe toarte.

« Ei îl vor lua de-aici? »

Augustus se apropie, ușor și repede, de pat și cînd se aplecă, abia vizibil, deasupra lui, era din nou Octavianus:

« Îți va fi păstrat, Vergilius, nu luat, ține asta drept cheazășie. » Și puse crenguța de laur pe învelitoarea patului.

« Octavianus. . . »

« Da, Vergilius. . . »

« Pentru multe îți mulțumesc. »

« Eu îți mulțumesc, Vergilius. »

Sclavii ridicaseră sipetul și acum, cînd făceau primii pași cu el, cineva sughiță de plîns, nu prea tare, dar sălbatic și cu acel foc adînc pe care nu-l întâlnești, de cele mai multe ori, decît acolo unde eternitatea năvălește brusc în viața omenească, ca de pildă cînd cioclii iau pe umeri sicriul pentru a-l scoate din cameră, astfel încît cei ai casei se simt loviți deodată de irevocabilul pe cale să se înfăptuiască. Era suspinul eternității pe care-l scot oamenii în urma unui sicriu, țipătul eternității, și venea din pieptul lat, puternic al lui Plotius Tucce, din sufletul lui de om bun și puternic, din inima lui înduioșată și puternică, suspin scos în urma sipetului cu manuscrisul care era purtat spre ușă și care era de fapt un sicriu, un sicriu de copil, un sicriu al vieții.

Și soarele se întunecase acum din nou.

Ajuns la ușă, Augustus se mai întoarce o dată; încă o dată privirea prietenului căută privirea prietenului, încă o dată li se întîlniră privirile:

« Fie ca ochii tăi să odihnească mereu asupra mea, dragul meu Vergilius », spuse Octavianus stînd în ușa cu canaturile larg deschise, aici încă Octavianus, pentru ca numaidecît după aceea să se îndepărteze în grabă ca un Cezar, subțirel și mîndru și poruncitor; îndată după el urma, cu labe grele și călcătură moale, un leu pal-auriu, urma sicriul și mulți dintre cei de față i se alăturară.

În românește de MIHAI ISBĂȘESCU

Un roman al culturii

După apariția în 1930 a romanului *Omul fără calități* de R. Musil și în 1931—32 a trilogiei lui Broch *Somnambulii*, talentatul romancier, dramaturg și critic literar Franz Blei reunește într-o frază fericit inspirată numele lui Proust, Joyce, Broch și Musil, consacrând o originală grupare, în fruntea căreia avea să fie instalat ulterior, după descoperirea sa, Kafka. Revendicându-se, cu anumite rezerve, de la Joyce, în ale cărui ape răscolite evoluează, și totuși departe de el, Broch este stăpînit toată viața de un nostalgic și neîmplinit ideal: acela de-a deveni un al doilea Kafka. Cu o lună înainte de moarte, Broch scrie, la 30 mai 1951, unui prieten, Karl August Horst: «Firește, dacă forța mea poetică ar fi fost la fel de mare ca a lui Kafka, poate că aș fi fost împins în această direcție foarte nejoyce-eană, dar nu-mi arog asemenea posibilitate; nu există doi Kafka într-o singură generație.»

Născut la 1 noiembrie 1886 în Viena, Hermann Broch studiază tehnica și textilele — era fiul unui fabricant de textile — apoi matematica. După ce se ocupă o vreme de conducerea fabricii, participînd, în calitate de președinte al Uniunii industriașilor din Viena, ca arbitru la rezolvarea conflictelor cu muncitorii, se hotărăște în 1928 să se dedice exclusiv literaturii pentru a căuta «o sinteză între știință și artă». Acum studiază din nou matematica, filozofia și filologia, preocupîndu-se în special de probleme sociologice și istorice. În anii următori scrie romanul-trilogie *Somnambulii* (1931—32) — partea I *Pasenov sau romantismul din 1888*, partea a II-a *Esch sau anarhia din 1903* și partea a III-a *Huguenau sau obiectivitatea din 1918* — în care zugrăvește dezvoltarea antiumanitară a Germaniei și a omului german, descompunerea societății burgheze și decadența valorilor între 1888 și 1918. Apoi dă, în 1933, un nou roman, *Mărimea necunoscută*, în care prelucreează o temă convențională — povestea unei familii mic-burgheze ai cărei cinci membri, și în special un student în matematică și astronomie, luptă pentru împlinirea existenței lor — într-o problematică a relațiilor dintre individ și colectivitate. După ocuparea Austriei de către naziști, Broch este arestat temporar și, în închisoare, definitivează planul transformării unei schițe radiofonice mai vechi, *Reîntoarcerea lui Vergilius* (1936), într-un roman realist-mistic care avea să vadă lumina tiparului în 1945 sub titlul *Moartea lui Vergilius*. În urma intervenției energice a unui grup de scriitori străini, în frunte cu Joyce, Broch este eliberat și emigrează în SUA (1938), unde studiază la Universitatea Princeton psihologia

maselor. Continuând fresca trilogiei, scrie în 1950 romanul *Nevinovații*, în care înfierează, ca o vină etică, indiferența politică a aristocrației, a marii burghezii și a păturilor mijlocii din perioada dintre cele două războaie, când s-a putut dezvolta nestingherit nazismul. În 1949 obține un post de profesor onorific de literatură germană la Universitatea Yale din New Haven, pe care-l deține pînă la moarte.

Proza nouă și mai ales romanul nou, creat de cei cinci realizatori — menționați mai sus — ai unei coticuri epocale și revoluționare în dezvoltarea literară europeană, reprezintă o proiectare a teoriei relativității și cuantice pe plan literar și, totodată, o anticipare a teoriei complementarității lui Niels Bohr, care îngăduie alegerea oricărei concepții atomiste, de la caz la caz, în funcție de utilitate și oportunitate. Și Broch, care studiasse matematica, se apropie în acest spirit de personajele romanelor sale — reluînd o formulare a lui Felix Stössinger — « mai întîi ca visător, apoi le povestește viața, cu un poem părăsește planul realității surprinzîndu-le, într-un eseu filozofic, în întimitate flagrantă a gândirii lor proprii, le filmează cu o aparatură tri și tetradimensională, le aduce într-o stare febrilă pentru a le potența aserțiunile, le schimbă numele cînd li s-a frînt drumul vieții și cînd reîncep o viață nouă, iar în cele din urmă le confruntă cu moartea pentru a le împiedica să-i mai scape, respectiv să-și mai scape lor înșile din mînă. »

Firește că alături de cei cinci amintiți, au mai contribuit și alții, prin experimentele lor, la configurarea prozei moderne, în primul rînd André Gide, Knut Hamsun, Thomas Mann, Virginia Woolf, fără a mai vorbi de perspectivele deschise de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și Rilke prin împingerea antenelor tactile în afara limitelor spațiului, dar contigentele lui Broch cu ei sînt minime.

Cu toată conștiența congenialitate care-l lega de Joyce și Kafka, Broch se distanțează singur, în două rînduri, de cei doi: într-un minunat studiu despre Hofmannsthal și în *Scrisoare către un critic*. Dacă ar fi avut ambiția să meargă pe urmele lui Joyce ar fi trebuit — cum singur spune — « să-și aducă metoda proprie, tehnica proprie la o intensitate, care să se poată măsura cu aceea a lui (Joyce). » Însă Broch, deși împrumută pe-alcure mijloace constructive de la Joyce și chiar de la Proust, nu le folosește în chip epigonic, adică pur și simplu imitînd, ci în scopuri cu totul opuse. Chiar dacă preia de la Joyce modelul romanului fără acțiune mediană — o însăilare de exteriorizări și asociații psihice, menite să transforme un om oarecare într-un material exemplar pentru epoca respectivă — mult menționata similitudine privind cadrul temporal, respectiv desfășurarea acțiunii în optsprezece ore, dintre *Ulysse* al lui Joyce și *Moartea lui Vergilius* de Broch nu reprezintă nimic altceva dincolo de coincidența timpului. La Joyce cele trei sferturi de zi sînt un prototip de timp uman, timpul cosmic redus la timpul prezent concretizat în ziua unui om de rînd, într-un fel un timp atemporal, dacă se poate spune astfel, un timp-tip, lipsit de conștiința eternității. Broch folosește același laps de timp, suficient pentru ca moartea prin hemoptizie a unui geniu să se înalțe pînă la rangul de simbol al eternității. Dar, dacă în *Ulysse* timpul — deși în parte particulară, în parte undă — nu trăiește el însuși, ci este trăit, în *Moartea lui Vergilius* energiile temporale care se pierd și se sting în univers, există în sine, ca niște imense energii ale eului, și se luptă cu o forță morală ucigătoare de inimi și fără seamăn, pentru a se realiza și a dobîndi eternitatea, adică pentru o entelechie idealistă de tip aristotelic sau goethean.

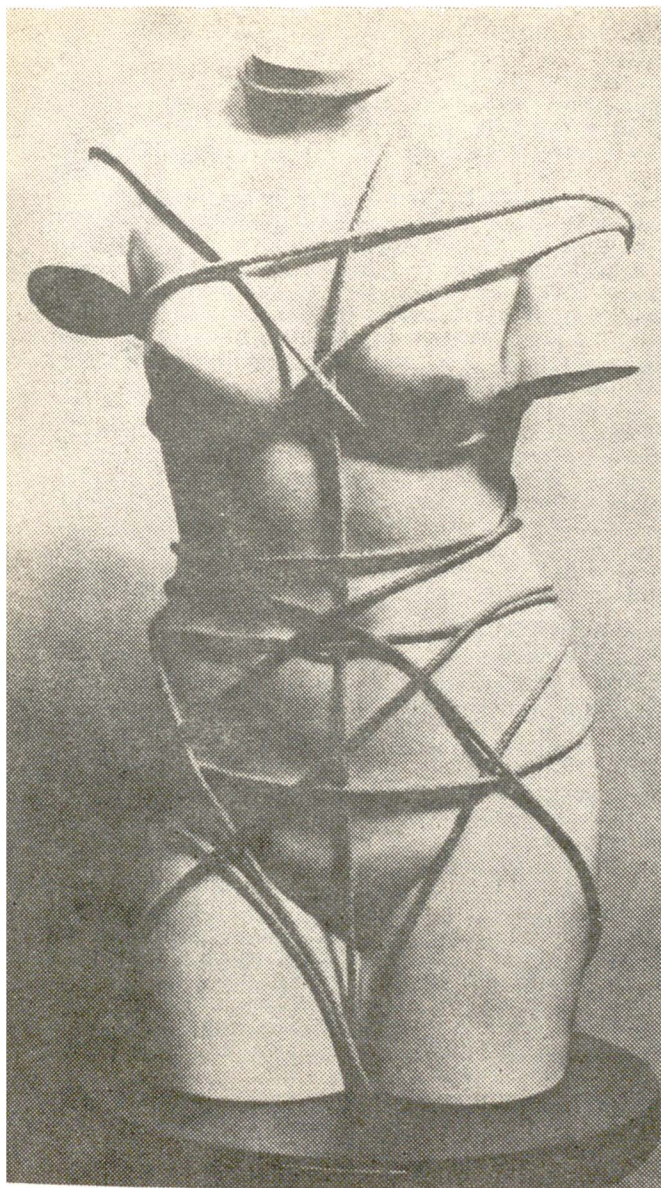
Cu totul alta este relația similar diferențială față de Kafka. Romanul modern, complex în structură și semnificații, a urmărit — și realizat în oarecare măsură — să pună în evidență substanța mitică a omului, dar eroii săi doar trăiesc din fondul mitului, fără a deveni mituri noi. « Mitul modern, pe care mulți scriitori au

avut ambiția să-l scrie, nu există » spune Broch; « există doar ceva ce s-ar putea numi anti-mit: mitul este descrierea forțelor elementare, care amenință și distrug omul, și opune personificărilor lor simbolice simboluri de eroi prometeici deopotrivă de mari . . . Ceea ce înspăimântă . . . nu mai există în natura primordială, ci în cea îmblinzită pînă la nivelul de civilizație . . . Este situația de extremă neajutorare și Kafka, nu Joyce, a apreciat-o just; la Kafka se găsesc începuturile unui anti-mit adecvat acesteia . . . simbolizarea neajutorării în sine ». Broch descoperă în Kafka, în credința acestuia în indestructibil, un nou mit — acela al ajutorului, al ajutorului necesar acolo unde omul este copleșit de îndoieli, de teamă și de singurătate. Și ajutorul acesta înseamnă iubire, renunțare, jertfă. De aceea, în lumina mitului ajutorării, personajele lui Broch sînt gata să renunțe, sînt dornice să se jertfească.

Gîndul jertfei îl stăpînește și pe Vergilius, din romanul lui Broch, care se năruiește interior fiindcă a omis din viața și din opera sa mitul ajutorului și care vrea să-l realizeze în extremis prin distrugerea propriului eu, întruchipat în chip nelegiuit în *Eneida*. În felul acesta, Broch reactualizează un moment important din istoria culturii universale, evocînd ultimele optsprezece ore din viața unui mare poet al antichității latine și căutînd să reconstituie, pe coordonate de istorie și de invenție poetică, împrejurările care au dus la salvarea și publicarea marelui epos despre începuturile Romei (în ciuda unei clauze din testamentul istoric al lui Vergilius, care prevedea ca epopeea să fie distrusă și nu publicată); dar el nu redă epoca și eroii ei în lumina unui mit al vremii respective — deși atmosfera generală și decorul istoric sînt veridic zugrăvite, — ci proiectează un mit modern în trecut și configurează o ambianță etică și istoric-politică, în care eroii capătă dimensiuni și sensuri inteligibile doar din perspectiva sistemului de gîndire al autorului din zilele noastre. Poetul roman din acest adevărat poem în proză — căci Broch conferă prozei sale, printr-o îndulcire a tensiunilor, rezonanțele de bronz ale limbajului versului — ascultă atent cum prinde ființă moartea în pleptul său măcinat de boală, însă el nu dobîndește doar simpla cunoaștere a morții, ci împlinește o misiune pe care Broch o impunea artistului: aceea de-a prilejui, de-a făuri artistic cunoașterea morții. În fond în *Moartea lui Vergilius*, Broch debată, pe cel mai înalt plan al realității literare, una din marile probleme ale propriei sale existențe: jertfa artistului, arta ca ajutor și viziune profetică și, mai ales, ca protest împotriva cîntului orfic. Lumea antichității romane — zguduită de războaiele civile și de ivirea creștinismului — din amurgul vieții lui Vergilius, prezintă aceeași incertitudine a viitorului, față de care nimic nu mai are consistență și sens, ca și lumea năruită din jurul lui Broch al anilor treizeci și patruzeci, lume care-i apare ca un semn de întrebare cu privire la perspectivele de viitor. Această incertitudine îl determină — în roman — pe Vergilius să nu mai recunoască *Eneida* ca o « înfăptuire durabilă a realității » și să decidă distrugerea ei. Îndărătul hotărîrii lui Vergilius se profilează ideea platoniciană despre zădărnicia poeziei și despre misiunea etică a omului, idee concretizată de Broch în obsesia poetului roman și faptul de-a scrie literatură nu e suficient pentru a justifica existența omului și că el, doar înfățișînd trecutul romanilor, nu și-a împlinit adevărata datorie de om. Este și aceasta o proiectare în trecut a gîndului lui Broch că, în vremuri de răsturnări revoluționare scrisul poetului trebuie să se împletească și cu misiunea sa etică, cu ajutorul pe care opera sa trebuie să-l aducă la zidirea lumii noi. Obsesia lui Vergilius — că a trăit « între timpuri » și că între două ere misiunea poetului, deci și a lui, « nu mai » și « încă nu » există — rămîne nezdrcinată, cu toate eforturile lui Augustus, de a-l convinge, cu argumente estetice și politice, de contrariul și nimic nu-l poate face pe poet să-și schimbe

hotărîrea de a-și nimici poemul. Abia cînd supărarea împăratului se transformă în revoltă paroxistic dezlănțuită și în respingerea disprețuitoare a poemului, obsesia necesității unei jertfe nu tocmai deslușit conturate în motivarea ei interioară și în finalitatea sau utilitatea ei cedează locul ideii unei alte jertfe mai clar și mai imediat sesizabile, unei jertfe aduse prieteniei pentru Augustus; și Vergilius îi oferă acestuia opera, s-o ducă la Roma cu el. Acest moment culminant al romanului lui Broch — cele două faze ale discuției dintre Vergilius și Augustus și momentul schimbării hotărîrii, respectiv al substituirii obsesiei prin ideea unei jertfe aduse prieteniei — sînt redată în fragmentele traduse.

În mod paradoxal, Broch izbutește, în această supremă renunțare a lui Vergilius la poezie, să-și atingă propriul ideal stilistic întrevăzut în împlinirea concomitentă a misiunii estetice și etice. Stilul lui Broch din acest roman — care nu este în fond decît un singur monolog interior al muribundului Vergilius, punctat de dialoguri, unele tot interioare, purtate în delirul său cu făpturi imaginare reapărute din negura amintirii, iar altele exterioare, cu persoane reale ce-l readuc în realitate — izbutește să înfăptuiască concret, prin sintagmele și semantemele limbii, tranziția dintre succesivitate și simultaneitate în trăirea timpului ce fuge în întîmpinarea morții. În nălucirile delirului fierbințelii ce-l chinuie, se suprapun și se contopesc senzații fizice intens resimțite cu chipuri și imagini ce răsar din ceața trecutului uitat sau din închipuire și cu reflecții sub semnul disperării pe marginea inefabilului. Iar ritmul uniform și monoton legănător al luntrei lui Charon ce lunecă pe apa Aheronului — imagine ce revine constant în delirul lui Vergilius — străbate și construcția romanului, de la un capăt la altul, determinînd structura și melodia frazelor și, adesea, chiar alegerea cuvintelor.



**LUPTA
CU
CLASICII**

**BRECHT
față de
SHAKESPEARE**

**Un
BECKETT
d'après
BECKETT**

**De la
ESCHIL
la
BRECHT**

Reluările tragicului: de la ESCHIL la BRECHT

(...) Eschil este urmat de Sofocle și Euripide; Marlowe, de Shakespeare, Jonson și Webster; Corneille, de Racine. O dată cu Goethe au apărut și Schiller, Kleist și Büchner. Ibsen, Strindberg și Cehov erau toți în viață în 1900. Dar aceste constelații sînt accidente splendide. Ele sînt extrem de greu de explicat. Lucrul la care trebuie să ne așteptăm, și ceea ce și constatăm de fapt, este existența unor lungi perioade de timp în care nu s-au scris tragedii și, de altfel, nici un fel de drame de reală valoare.

Această constatare, deși obiectivă, este categoric modernă. Ea reflectă problema care ne preocupă: căutarea îndelungată a idealului tragic. Tocmai din cauză că în drama engleză n-au existat succesori ai elizabetanilor, iar în drama franceză rivali ai lui Corneille și Racine; tocmai din cauză că după Calderón teatrul spaniol cade într-o tăcere plată, iar moartea lui Büchner pare să marcheze atît de precis sfîrșitul perioadei de glorie a tragediei germane, noi considerăm azi apariția dramelor mari un noroc rar și oarecum misterios. Cred că avem dreptate să gîndim astfel. Dar realismul nostru izvorăște din dezamăgire, și nu trebuie să facem greșeala de a considera că această concepție lipsită de iluzii a existat și înainte.

... Drama literară modernă s-a inspirat masiv din mitologia antică. Un reper-toriu al teatrului tragic contemporan sună ca un abecedar al miturilor grecești: *Antigone*, *Medea*, *Electre*, *Oedipus und die Sphinx*, *Orphée*, *Oedipe Roi*, *Mourning Becomes Electra*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. Deseori titlul nou nu face decît să ascundă tema străveche: *La Machine infernale* este o versiune a catastrofei oedipeene; *The Family Reunion* a lui Eliot și *Les Mouches* a lui Sartre sînt variațiuni pe

* Din THE DEATH OF TRAGEDY

tema *Orestiei*. Dramaturgul modern este, frecvent, doar un traducător al textului grec: Claudel a transpus *Choephorele* în stilul său prolix și somptuos; Yeats și Ezra Pound l-au redat pe Sofocle în Idiomul lor distinct. *Medea* lui Robinson Jeffers și *Elektra* lui Hofmannsthal se situează la jumătatea drumului dintre o traducere directă și o reinvenție. Ca și Cocteau, Gide folosește legenda clasică pentru a scrie o parodie sau o critică (*Ajax*, *Philoctète*). Enumerarea ar putea fi continuată; ea include toate figurile majore ale dramei poetice moderne, cu excepția remarcabilă a lui Brecht.

La baza acestei încercări a dramaturgilor de a se furișa sub vechile măști se află conștiința că nici o mitologie creată în epoca empirismului rațional nu egalează mitologia antică în ceea ce privește forța tragică sau forma dramatică. Dar dramaturgul contemporan se adresează lui Orfeu, Agamemnon sau Oedip într-un mod aparte. El caută să adauge vinului vechi, din sticlele furate, un vin nou. Acesta e furnizat în parte de Freud și în parte de Frazer. Faptul că vechile legende pot fi interpretate în lumina psihanalizei și a antropologiei a fost una dintre descoperirile remarcabile ale opticii moderne. Prin manipularea valorilor miturilor, pe chipul lor arhaic se pot pune în evidență umbre ale refulării psihice și ale riturilor singelui. Este un joc fascinant și fără îndoială legitim în anumite limite ale integrității. În măsura în care își au rădăcina în amintirile primare ale omului și în măsura în care consemnează, în codul fanteziei, anumite practici foarte vechi și crude, miturile grecești pot, pe bună dreptate, furniza documente pentru speculațiile psihologiei sau ale antropologiei din *The Golden Bough* a lui Frazer. Dacă aceste legende n-ar fi izvorite din chiar sursa existenței noastre, n-ar putea răspindi o vrajă atât de durabilă. Dar folosirea legendei clasice pentru exprimarea unei ideologii moderne îi cere scriitorului să aibă conștiința clară a marilor schimbări de semnificație și de intonație care au avut loc. Tocmai această conștiință este cea care lipsește atât de des din piesele moderne.

O'Neill, Giraudoux, Hofmannsthal, Cocteau și alții de mai mică importanță ne oferă adesea opere de o artificialitate extravagantă. Optind pentru un compromis, ei vor să combine rezonanța temei clasice cu savoearea noului. Invocând nume ca Medeea, Agamemnon sau Antigona, dramaturgul întinde o cursă imaginației. El știe că aceste umbre mărețe se vor ridica în mintea noastră, însoțite de o înțelegere suită de asociații. Ele fac să vibreze coardele memoriei și stîrnesc ecouri maiestuoase. În plus, legenda antică este ca aurul devenit frumos și maleabil sub ciocanele măestrilor din trecut. Jumătate din efect e obținut de poet înainte de ridicarea cortinei. Publicul e familiarizat cu povestirea, astfel că autorul nu mai e obligat să construiască o intrigă plauzibilă. El poate începe să inventeze variații sinistre sau burlești pe teme gata elaborate, a căror simplă prezență emite o notă tragică. Rezultatul ne poate impresiona momentan; el poate calma sau stimula nervii noștri tocșiți. Dar nu poate să evite sentimentul de perimare și de plictis care cuprinde orice bal mascat la lăvrea zoriilor.

Încercînd să dea legendei clasice o interpretare nouă și neașteptată, piesa modernă tinde să-i distrugă semnificația. Destinul lui Oedip pe scena contemporană este o dovadă și o încredințare a frivolității și perversității fanteziei noastre. Gide face din el un omuleț susceptibil, care ajunge la extraordinara revelație că gestul căsătoriei lui cu Iocasta a fost nefast pentru că l-a făcut să se reîntoarcă în copilărie, împiedicînd astfel dezvoltarea liberă a personalității sale (în acest talmeș-balmeș recunoaștem motivul gidean al fiului risipitor). Hofmannsthal și Cocteau se reped ca niște harpii mioape asupra celor două episoade din legendă pe care drama greacă a avut reticența morală și sofisticarea tehnică de a nu le trata: înfruntarea dintre Oedip și Sfîlnx și dragostea cu Iocasta Cocteau atinge culmea prostului. *La Machine*

infernale se termină în camera nupțială. Întins în pat, Oedip doarme cu brațul sprijinit de leagănul copilului pierdut al locastei, în timp ce nobila doamnă își unge fața cu cremă, într-o încercare disperată de a părea mai tânără și mai ispititoare. Sub lovitură unor ciocane atât de grosolane, noblețea tragică a acțiunii se sfărâmă. Nu ne rămîne decît un strident *jeu d'esprit*. O'Neill se face vinovat de un vandalism de ordin intern printr-o flagrantă nepotrivire a stilului. În mlaștina limbii sale, profunde suferințe ale casei lui Atreu degenerază într-un caz de adulter și crimă dintr-o văgăună provincială.

Dar sărăcia acestor fantome împăiate iese la iveală chiar și acolo unde poetul își abordează materialul cu tact și cu dibăcie stilistică. În *The Family Reunion*, Eliot folosește *Orestia* cu multă prudență. El menține în echilibru în mintea noastră prezența apropiată a tragediei eschiliene. Această prezență strălucește și se întuneacă în spatele construcției subrede a operei moderne. Cîțva timp dublul focar este de efect. Ni se pare într-adevăr că deasupra cadetei strînse a limbajului modern rafinat auzim acordurile străvechiului dezastru. Dar în momentul culminant al piesei, procedeul cunoaște un eșec drastic. Harry spune că e urmărit de Furiile răzbunătoare, « vînătorii mereu treji care nu vor să mă lase să dorm ». Perdelele de la fereastră se dau la o parte, « lăsînd să se vadă Eumenidele ». Mary nu le vede, dar Harry ne asigură că « Ele sînt aici ». Mai tîrziu le vîd și alte personaje, și majordomul recunoaște în ele semnul îndurării viitoare. Ca și în *Orestia*, copiii iadului se vor transforma în spirite protectoare.

Ce a făcut, de fapt, Eliot? Incapabil să investească versiunea rațională, de salon, a mitului cu o atmosferă de teroare de o intensitate suficientă, a dat la o parte perdelele ferestrei moderne ca să ni le arate, dincolo de ea, pe vechile fiice ale nopții. Printr-o scamatorie, el trece de la o convenție la alta, sperînd să provoace, prin asociație, șocul tragic pe care nu l-a putut obține de la piesa proprie. Problema care se pune nu privește doar caracterul invenției artistice sau « incorectitudinea » mijloacelor folosite, ci în primul rînd faptul că, pe scenă, șiretlicul pur și simplu nu reușește. Furiile ne apar fie ca fantome de carton, fie ca realități atât de puternice, încît fac întregul edificiu al piesei să se prăbușească în jurul lor. Cînd un poet împrumută, riscă. Vecinătatea măreției, ca și a focului, te poate mistui. Eliot a fost criticul său cel mai lucid :

Ar fi trebuit sau să mă apropiu mai mult de Eschil, sau să-i fi tratat mitul cu mult mai multă libertate. O dovadă a acestui fapt este apariția acelor figuri nefaste, Furiile. În viitor, ele trebuie să fie omise din distribuție, rămînînd vizibile numai pentru unele dintre personajele mele, nu și pentru public. Am încercat toate manierele posibile de a le prezenta. Le-am pus pe scenă, și au părut niște musafiri nepoștiți care au greșit casa venind de la un bal mascat. Le-am ascuns după un voal, și mi-au sugerat o secvență dintr-un film de Walt Disney. Le-am făcut și mai neclare, și au început să semene cu un boschet aflat lîngă fereastră. Mi-am imaginat și alte expediente: le-am văzut făcînd semne de la celălalt capăt al grădinii sau îngrămădindu-se pe scenă ca o echilpă de fotbal; nicicum n-au fost firești. Nu reușesc să fie nici zeițe eline, nici stafii moderne. Dar eșecul prezentării lor nu este decît un simptom al eșecului încercării de a îmbina anticul cu modernul.

Acest eșec este prea mare pentru a putea fi reparat prin mijloace tehnice. Ingeniozitatea teatrală, oricît de mare, nu va face Furiile să pară naturale în lumina tare a lumii moderne. Anticul nu este o mînușă în care modernul să poată intra după plac. Mitologia dramei grecești a fost expresia unei imagini complete și tradiționale a vieții. Poetul putea realiza un contact imediat cu publicul său, umplîndu-l de teroare sau de încîntare, deoarece ambii aveau aceleași deprinderi de credință. Cînd aceste deprinderi nu mai sînt curențe, mitologia corespunzătoare expiră

sau devine falsă. Racine a mai putut folosi miturile dramei clasice deoarece simbolismul lor și convențiile semnificațiilor lor mai păstrau o oarecare vitalitate. Spectatorul secolului al XVII-lea nu credea că Fedra era literalmente o descendentă a Soarelui, dar implicația legendei, ideea haosului magic și demonic al singelui Fedrei, era încă acceptabilă. E vorba de unul din acele miracole de supraviețuire care au loc uneori în artă. Dar azi contextul este atât de mult schimbat, încât vechile mituri apar în teatrul modern doar în travesti sau ca niște șarade de anticar. Trucul folosit de Eliot este preferabil bagatelizării funambulești a mitului pe care ne-o oferă Cocteau. Dar prin nici unul din aceste procedee nu se poate obține o piesă vie.

Există, poate, o excepție. *Antigone* a lui Anouilh îmbină într-adevăr anticul cu modernul, iluminându-le pe amândouă. Dar avem de-a face cu un caz special. Situația politică a dat legendei o actualitate gravă. Ciocnirea dintre moralitatea protestului și moralitatea ordinii avea o legătură atât de directă cu condiția publicului din Franța ocupată, încât Anouilh a putut păstra intactă semnificația piesei lui Sofocle. El a făcut o traducere literală a valorilor grecești în sensul că le-a tradus în termenii durerii prezentului. Anouilh trebuia să-și prezinte opera în fața inamicului; el a prezentat o *Antigone* la curtea lui Creon, fiind astfel pe deplin îndreptățit să folosească codul mitului. Dacă ar fi ales un episod contemporan, piesa nu s-ar fi putut juca. Masca antică înfățișa de fapt chipul adevărat al epocii autorului. Dar *Antigone* rămîne o realizare aparte. La alți dramaturgi, variațiunile pe teme clasice au dat rezultate excentrice și adesea ignobile. Acolo unde zeii morți au fost chemați din nou la luminile rampei, au adus cu ei miros de descompunere.

... Ideea tragediei parțiale implică la Claudel, concepția conform căreia tragedia constă mai degrabă în irosirea vieții decît în dezastrul predestinat sau inevitabil, este fundamentală pentru arta lui Brecht. Și nici nu putea fi altfel. Concepția marxistă despre lume admite eroarea, zbuciumul și înfrîngerea temporară, dar nu și tragedia finală... Convinși că puterile raționale pot să stăpînească lumea naturală și să dea vieții omenești o demnitate completă și un țel perfect, comunistul nu mai poate recunoaște sensul tragediei. Sau, va vedea în tragedie o relicvă din muzeul trecutului moral. Teatrul tragic este o expresie a fazei preraționale a istoriei; el se bazează pe credința că în natură și în psihic există forțe oculte, de nestăpînit, capabile să înnebunească sau să distrugă mîntea. Marxistul știe că asemenea forțe nu au o existență reală; ele sînt metafore ale vechii ignoranțe sau fantasmе cu care sînt speriați copii în întuneric. El știe că *Ananké*, necesitatea oarbă care-l copleșește pe Oedip, nu există. « Necesitatea este oarbă, spun Marx și Engels, numai cînd nu e înțeleasă. »

... Brecht a crezut în procesul dialectic al istoriei și în realizarea inevitabilă a idealului marxist. Însă a privit prezentul cu un ochi rece. Era prea realist pentru a nu-și da seama că lumina de la orizont se află încă departe și că, pentru a ajunge la ea omenirea va trebui să treacă prin cumplite suferințe... Tocmai pentru că victoria finală e sigură, toată suferința care trebuie s-o precedă are o notă de stranie și înumană inutilitate.

În românește de RODICA TINIȘ

BRECHT

față de

SHAKESPEARE

Ajungem acum la adaptările lui Shakespeare sau într-un sens mai larg, la piesele elisabethane ale lui Brecht. Neputînd să le tratăm complet ne vom mulțumi să le evocăm.¹

Aceste adaptări relevă și ele principalele tendințe ale atitudinii sale față de Shakespeare. Brecht începe prin refuzul tragicului shakespearean: parodiază sau « demitizează » pe Shakespeare. Pe urmă acceptă forma shakespeareană ca formă epică dar în același timp îl răstoarnă pe Shakespeare — să înțelegem că prin aceasta încearcă să-l pună pe picioarele sale în sensul în care Marx vorbea de punerea filozofiei lui Hegel pe picioarele sale. În sfîrșit, el îl acceptă în integralitatea sa dacă nu în literalitatea sa, pentru că îi relativizează conținutul și îl apreciază în « manieră istorică ».

Parodla shakespeareană se descoperă evident în *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*. Brecht dă aici o dublă lovitură, se folosește de patosul shakespearean pentru a-i face și mai derizorii pe pseudo-eroii săi: discursul lui Marc Antoniu este prea « larg » pentru Ui, ca un costum gata confecționat, neajustat pentru talia sa, și Ui se « umflă » nemăsurat ca să ajungă la mărimea eroilor shakespeareieni; el critică patosul shakespearean prin josnicul comportament criminal al pseudo-eroilor săi: cînd Ui îl rezoacă Doamnei Dolfoto, chiar pe siciul bărbatului ei, scena seducției lui Lady Anne de Richard al III-lea, nu o mai face din erotism sau din nuștiu ce satanism, ci ca să obțină dreptul protejării lui Cicero, adică mină liberă în comerțul de conopidă. Frenezia asasinatului, fuga pe cîmp și înfruntarea destinului au devenit pur și simplu învoile comerciale, povești sordide gangsterești. E o dublă demistificare a lui Shakespeare: demistificarea eroului shakespearean care nu mai e

* Fragment din studiul publicat în volumul *Le théâtre public* (Ed. du Seuil, Paris, 1967) a cărui primă parte discută comentariile brechtene în diverse perioade asupra lui Shakespeare.

¹ Jean Tailleur a studiat această problemă într-o diplomă de studii superioare nepublicată: « Bertolt Brecht und das elisabetanische Drama », din care folosim aici cîteva elemente.

decit o mască în spatele căreia se disimulează gangsteri odioși și demistificarea limbajului shakespearean a cărui noblete însăși apare suspectă având în vedere felul cum acești gangsteri o folosesc. Dar parodia rămâne limitată: de fapt Brecht atacă mai ales Shakespeare-ul romantic din traducerea fraților Schlegel — acest Shakespeare obligatoriu pe toate scenele germane în timpul secolului al XIX-lea.

Tot de la o răsturnare a lui Shakespeare pleacă Brecht în «exercițiile pentru actori» incluse în *Messingkauf*. E vorba de «scenele paralele» și de «desenele intermediare» scrise nu pentru a fi integrate în reprezentarea pieselor originale ci pentru a permite actorilor în cursul repetițiilor să ajungă la un nou punct de vedere asupra operei. Patru din cele cinci scene astfel compuse au fost extrase din piesele lui Shakespeare, O «scenă paralelă» a fost scrisă pe marginea scenei 2 a actului II din *Macbeth*: aceea a asasinării lui Duncan. De această dată nu mai e vorba de spargerea, în casa portarului, a unui mare vas chinezesc și de felul în care portarul și soția sa acuză de aceasta pe un cerșetor care doarme acolo într-un colț. Aici sîntem încă la marginea parodiei. Scopul urmărit de Brecht este doar să permită actorilor să scape de patosul shakespearean (altă scenă paralelă este aceea a întîlnirii celor două Regine în *Maria Stuart* de Schiller transformată în cearta a două pescărițe).

«Scenele intermediare» — înțelegeți prin aceasta scene destinate să fie plătate (întotdeauna în timpul repetițiilor) între două scene ale operei originale — sunt mai fecunde. Căci ceea ce Brecht propune actorilor este să pună în prim plan ceea ce la Shakespeare nu exista decît în arriere-plan sau chiar nu era menționat. Astfel își imaginează o scenă care s-ar juca între scenele 3 și 4 ale actului III din *Hamlet*, la plecarea lui Hamlet în Anglia: Prințul Danemarcei discută cu conducătorul bacului și dialogul lor ne face într-un fel să vedem din afară castelul Elsenne și tragedia lui Hamlet; el o reinscrie pe aceasta într-un context mai larg și mai concret: acela al războiului dintre Danemarca și Norvegia și al comerțului de pește. De altfel Brecht revine la acesta într-un text din *Micul Organon* consacrat lui Hamlet pe care îl citez mai jos. Alte două scene intermediare privesc *Romeo și Julieta*: ambele preced faimoasa scenă a balconului. Într-una Romeo împrumută bani de la arendașul său ca să-i poată face curte Julietei; într-alta Julieta interzice servitoarei sale să se ducă la o întîlnire de dragoste căci are nevoie de ea pentru a sta la pîndă în timpul vizitei lui Romeo. Astfel duo-ul de dragoste al celor doi eroi shakespeareieni nu se ivește ex nihilo: pasiunea lui Romeo și a Julietei nu este parodiată, ci relativizată. Pentru a se produce ea are nevoie de banii unui arendaș și de supunerea unei servitoare. Ea este redată în contextul său social. Julieta și nu servitoarea sa are drept la duo. Tragedia a redevenit o dramă istorică.

Tot o asemenea transformare a căutat Brecht cînd ne propune în *Micul Organon*, paragraful 68, nu fără o oarecare intenție de a provoca următoarea «lectură» a *Tragediei lui Hamlet, Prinț al Danemarcei*: «Să alegem de pildă pentru interpretare prea știuta piesă *Hamlet*. Față de singerosul și întunecatul curs al vremii în care aștern toate acestea pe hîrtie, vreme a unor criminale clase de stăpînitori, a unei larg răspîndite neîncredere într-o rațiune de care se abuzează permanent, cred că aș putea să citesc această fabulă în chipul următor: timpul e bîntuit de spirit războinic. Tatăl lui Hamlet, rege al Danemarcei, a ucis, într-un victorios război de jaf, pe regele Norvegiei. Cînd fiul acestuia, Fortinbras, se pregătește de un nou război este ucis și regele danez, și anume de către fratele său. Frații regilor uciși, ei înșiși regi acum, abat războiul, lăsînd trupele norvegiene să străbată teritoriul danez pentru a porni un război de jaf contra Poloniei. Iată-l însă pe tînărul

¹ Citat din Brecht Împrumutat din diploma lui Jean TAILLEUR menționată mai sus.

Hamlet chemat de spiritul războinicului său tată să răzbune nelegiuirea comisă asupra-i. După oarecare șovăire de a răspunde unei fapte singeroase prin altă faptă singeroasă, dispus chiar să plece în exil, el dă, la țărnul mării, peste tinărul Fortinbras aflat cu trupele lui în drum spre Polonia. Copleșit de exemplul belicos al acestuia face cale întoarsă și ucide într-un masacru barbar pe unchiul său, pe mama sa și cade el însuși ucis lăsând Danemarca pe mîna norvegianului. De-a lungul acestor întâmplări îl vedem pe tinărul, dar deja corpulentul bărbat, punîndu-și destul de precar în aplicare rațiunea cea nouă dobîndită la universitatea din Wittenberg. Ea i se pune de-a curmezișul în afacerile feudale la care s-a reîntors. Față de practica nerațională, rațiunea lui e cu totul nepractică. El cade tragic jertfă contradicției dintre o asemenea rezonare și asemenea faptă. Acest fel de lectură a piesei, care deține ceva mai mult decît un mod de lectură, ar putea, după părerea mea, să intereseze publicul nostru».¹

Se regăsește în această singulară «lectură» a lui Hamlet declinul feudalilor, dar aici noua rațiune pe care o încarnează Hamlet, acest Hamlet de Wittenberg, gîfuit și corpulent, la care Brecht ținea mult, nu o trage după sine: ea se prăbușește în ultimile svîcniri ale lumii feudale.

Fără îndoială în răsturnarea pe care el o înfăptuiește, punînd în prim plan contextul politic și istoric al opereii, Brecht este încă tentat dacă nu să ridiculizeze cel puțin să diminueze «marile individualități» shakespeareiene. De două ori totuși, care se situează la antipodii carierei sale, el îndepărtează o asemenea tentație: este cazul cu *Eduard al II-lea* (1924) și de asemeni cu *Coriolan* al său (1951-1952). Adaptînd cu Lion Feuchtwanger *Eduard al II-lea* de Marlowe, Brecht face una din primele sale tentative de teatru epic. El caută să regăsească ceva din obiectivitatea unei pure povestiri: «Se poate, declară el în continuare, ca cititorul să se intereseze de tehnica povestirii la autorii elisabechani și la începuturile unui nou limbaj de teatru». De asemenea el accentuează înfruntarea personajelor, fără un *parti-pris* ideologic prealabil. Șocul comportamentelor furnizează trama lui *Eduard al II-lea* al său. Marile personalități nu sînt micșorate; dimpotrivă Brecht le reliefează și mai mult, astfel încît lupta să devină cu atît mai cutremurătoare. Ca revanșă le răpește însă orice patetic individual.

Dar tentativa cea mai interesantă pe care Brecht a făcut-o asupra lui Shakespeare rămîne adaptarea sa după *Coriolan*, ca și toată munca teoretică ce a însoțit-o ca și aceea scenică a colaboratorilor săi de la Berliner Ensemble. Inițiativa este de lungă durată: adaptarea lui Brecht datează din anii 1951-1952; «colectivul» Berliner Ensemble condus de Manfred Wekwerth și Joachim Tenschert a reluat adaptarea în 1963 — și a repetat textul astfel obținut toată stagiunea 1963-1964 (premiera acestui *Coriolan* a avut loc în septembrie 1964). Niciodată Brecht nu se preocupase pînă într-atît ca deși nefiind credincios literii lui Shakespeare, cel puțin să respecte amploarea și complexitatea opereii shakespeareiene — preocupare împărtășită cu Wekwerth și Tenschert pentru că retușările pe care aceștia le-au adus adaptării constau adesea într-o reîntorcere la originalul shakespeareian.

Două refuzuri au condus munca lui Brecht: mai întîi să nu facă din Coriolan un personaj nefast în sine, să evite tot ce ar putea conduce către sensul unui Coriolan fascist — ar fi fost o soluție comodă; apoi să nu arate plebea ca o forță imediat pozitivă, ca o forță spontan revoluționară. Fără îndoială Brecht nu înțelegea cu atît mai mult să rămînă la «tragedia unui mare om indispensabil» *Coriolan-ul* său incluzînd «tragedia credinței în indispensabilitatea unui individ»²

¹ Micul Organon, Revista Teatru 4/1968 trad. FI. Torne

² Nota lui Brecht (1951 — 1952) reproducă în notele de lucru al Berliner Ensemble pentru *Coriolan*.

Coriolan este un specialist al războiului și în această perioadă războiul se mai număra încă printre activitățile economice normale. De aceea Coriolan este util; este chiar indispensabil. Brecht notează că și teatral e important să se păstreze o anumită « plăcere a eroului ». Dar dacă eroul Coriolan este util, el este de asemeni periculos; el riscă « să coste prea scump » colectivitatea în măsura în care el nu-și respectă specialitatea și oprimă plebea chiar în numele acestei specialități, în numele indispensabilității sale. Aici e tragedia. Plebea trebuie să se rupă de Coriolan și în același timp să-l înlocuiască.

Coriolan este deci tragedia poporului care are un erou împotriva sa. Dar nu o tragedie insolubilă care se încheie în sînge și lacrimi. Căci plebea rezolvă această tragedie. Ea își ia în mîini propriul destin: ea se înarmează. Din clipa aceea Coriolan este definitiv inutil.

Una din modificările cele mai importante pe care Brecht a adus-o piesei lui Shakespeare privește scena în care Volumnia vine să-l găsească pe Coriolan în fața Actium-ului și să-l roage să cruțe Roma. La Shakespeare o face în numele întregului oraș ca și în numele său, acela de mamă a lui Coriolan. La Brecht ea vorbește în numele aristocrației romane disperate: acum poporul este înarmat, reîntoarcerea lui Coriolan nu-i mai este necesară plebei, dar a devenit indispensabilă pentru patricieni. Sau Coriolan va distruge Roma și toți, patricieni și plebei, vor fi pierduți sau el va eșua și atunci patricienii își vor pierde puterea. Ca patrician, și nu ca roman sau ca fiu, cedează Coriolan rugămintelor Volumniei.

Fără îndoială, Shakespeare este modificat, schimbat, dar de această dată nu mai e o răsturnare radicală. Brecht menține deschisă dilema între evocarea Istoriei și exaltarea « marii individualități ». Ea face chiar obiectul adaptării sale. Eroul shakespearean nu mai este doar criticat sau micșorat: el este reintegrat în societate; el reprezintă nu negația, ci un stadiu tranzitoriu al acesteia. De asemeni, îndeosebi în legătură cu *Coriolan*, a insistat Brecht la sfîrșitul vieții asupra necesității să se depășească forma epică a teatrului așa cum o formulase el înainte pentru a se ajunge la un teatru mai larg — un teatru în care dialectica ar fi într-un fel prezentă pe scenă.

De acum încolo, Shakespeare nu mai e pentru Brecht un contrast, nici un punct de plecare. Ci un țel. Teatrul său nu mai întoarce spatele dramaturgului elisabethan, ci se reîntoarce către el. Este ceea ce Brecht exprimă în acest text, redactat în legătură cu *Preceptorul* de Lenz, care a fost al doilea spectacol al lui Berliner Ensemble și intitulat semnificativ *Un drum către Shakespeare*: « Nu doar pentru a întări teatrul german al cărui repertoriu se îngustează înfricoșător în aceste vremuri de mari răsturnări, ci pentru a deschide un drum către Shakespeare, fără de care nu se poate avea un teatru național, ni se pare de dorit să se revină la începuturile clasicilor, acolo unde aceștia sunt încă în același timp și realiști și poetici. În special în piese ca *Preceptorul* de Lenz putem descoperi cum să se joace Shakespeare. . . Ideea nu a supus încă materia; aceasta se dezvoltă luxuriant, în toate sensurile, într-o dezordine naturală. Publicul poate să participe la mari discuții; dramaturgul oferă și provoacă idei, el nu ne face să luăm totul ca încarnare a propriilor sale idei. Astfel iată-ne constrînși (sau liberi) să intrăm în jocul evenimentelor care se produc între personajele sale și să-i deducem opiniile — fără a fi obligați să ni le și asumăm. În acest fel personajele nu sînt nici serioase, nici comice, ele sunt cînd una, cînd alta. *Preceptorul* el însuși merită compasiunea noastră, căci este oprimat, și de asemeni disprețul nostru, căci prea se lasă oprimat » ¹

1965

În românește de GEORGE BANU

¹ În *Theaterarbeit*, editat de Berliner Ensemble și Helene Weigel, Henschelverlag, Berlin, 1961.

Un Beckett d'après Beckett

Din bogata agendă a manifestărilor scenei budapestane în această stagiune, o montare care se detașează, reținând cu deosebire atenția, e un spectacol al genului pe nedrept socotit câteodată « minor »: teatrul de marionete. Remarcabila performanță de la *Bábszínház*, datorată lui Szönyi Kató, constă din aducerea la numitor comun a trei nume de necontestată rezonanță, — Bartók, Beckett și Stravinsky — traduse aici deopotrivă în codul propriu scenei mici, și stîrnind spectatorul adult, pe lângă un interesant efect de profunzime, un foarte bun prilej de reflectare prin distanțare; zicînd acestea ne gîndim în primul rînd la surprinzătoarea prezență a lui Samuel Beckett, al cărui *Acte sans paroles* (« *Jelénet szöveg nélkül* ») constituie simbul și punctul de relief culminant al spectacolului.

Este adevărat că «Actul» beckettian fără cuvinte, montat aici de regizorul maghiar ca piesă de mijloc între Bartók și Stravinsky, fusese oricum predestinat de autor să graviteze într-un context mai larg; cum se știe, *setting*-ul inițial al lui *Acte sans paroles*¹ era constituit din corpul dramatic mai amplu al *Sfîrșitului de partidă* (*Fin de partie*) «piesă de uriașă semnificație tematică»², pe care a însoțit-o atît pe scenă, la premierele mondiale de la Paris și Londra (aprilie 1957), cît și în spațiul închis, tipografic, al edițiilor operei (Paris, 1957, Londra, 1958, New-York, 1958 și următoarele). Despre *Fin de partie*, context original al *Actului fără cuvinte*, Beckett însuși, într-un interviu, recunoaștea că este o realizare eliptică și dificilă: «o piesă atacînd spectatorul la viscere prin forța intrinsecă a textului, — mai inumană chiar decît Godot...»³ Critica a văzut, de altfel, în acest *Sfîrșit de partidă* o cvintesență a negației beckettienne: «*Fin de partie* ou la négation», afirma Louis Perche. «*Sfîrșit de partidă* — un minușlos tratat al desnădejdiei», era părerea lui Robert Kanter. Într-adevăr, într-o încăpere cu ferestrele oblonite, scăldată în aer stătut și

¹ Un al doilea opuscul cu același titlu a apărut în engleză în 1959 și în franceză în 1966.

² George Uscătescu în «*Fronteras del silencio*», Madrid 1967, ed. Nacional, p. 22

³ Samuel Beckett, în «*Village Voice*», New York, 29 decembrie 1957

lumină leșioasă, spectatorul are în față trei generații: un personaj principal, nevăzător și imobilizat într-un fotoliu, își terorizează bătrînii părinți, ireverențios instalați în cutii de gunoi, și pe propriul său fiu adoptiv, transformat într-un sol de rob domestic; el aplică, în dreapta și în stînga, lovituri ascuțite de fluier, poruncind năbădăos preparativele unei curioase plecări ce nu vine... Greață și dialog de insulte, turbări și frustrații, încheiate în statism și obscuritate totală. Hamm, personajul central, își desface batista, acoperindu-și cu ea luminile ochilor stinși...

În continuarea acestei alegorii sumbre, originalul *Actului fără cuvinte*, înfățișează drept decor un deșert scâldat în lumini orbitoare; crispările textului din bucata precedentă au făcut loc limbajului gestual, parabola e explicită mimetic prin jocul nenumitului personaj, chemat imperativ, tot prin icnete de fluier, venind de astă dată lateral, din culise, și de sus. Mișcarea inițială reia manipularea familiară a batistei; tema se desfășoară curînd și ea, din mișcarea alertă a cîtorva obiecte sustrate permanent mîinii încercînd apucarea: personajului e în repetate rînduri bușit de podea; obiectul central — sticla, nu poate fi avut în nici un chip; foarfecele și frînghia se refuză cu îndărătnicie folosirii; un palmier își apleacă crengile, necatadic-sînd să slujească de spînzurătoare; în fața omului încercînd în van să bea, iar de nu, din desnădejde, să piară, lucrurile se eschivează într-o continuă, surdă și vrăj-mășească împotrivire. Sisif cugetător, busculat și batjocorit de permanenta frustrație, personajul se resemează în final, încremenind într-o pasivitate vecină cu moartea.

« Urmare logică a *Sfîrșitului de partidă* », după cum o caracterizează Pierre Melese, « această mimodramă, prin simbolica și elementara demonstrație a neputinței totale, ne prezintă un om surghlunit de pe meridianele planetei, claustrat într-un deșert fără ieșire: urmărirea zadarnică a unor țeluri ce fug neconținut din cale — acest adevărat supliciu de Tantal — nu are așadar cum înceta decît prin recunoașterea neantului anihilator. Omul învață să nu mai conteze pe nimic, decît pe simplul fapt al existenței; el deprinde calmul, căci orice mișcare e dezordine. « Îmi place ordinea », spunea și Clov, personajul-slugă din *Fin de Partie*, « aceasta-i visul meu. O lume în care totul să fie neclintit și tăcut, toate la locul lor, sub strălucirea ultimei pulberi ». Mimului anonim nu-i mai rămîne decît să-și contemple mîinile dovedite neputincioase, și să se încolăcească de odihnă, chirclit precum Estragon din *Așteptîndu-l pe Godot*, « într-o poziție uterină » [...]. Scenă rapidă, alcătuită din simple mișcări, din repetiții de gesturi zadarnice și atitudini — fără detalii de timp, loc sau identitate — prin acel mister al incognoscibilului căruia îi este supus personajul, *Acte sans paroles* oferă o demonstrație a absurdității existenței omenești mai elocventă decît orice dialog de eroi vorbitori, căzuți pradă deznădejdii »¹. Acestea despre *Acte sans paroles* în decorul ei original.

Dar dacă astfel se înfățișa, în imediat, contextul piesei, dacă nu altul rămîne și în mare, contextul de structură al întregii creații al lui Beckett, iată că Szönyi Kató operează cu măiestrie o extrapolare de senzație: el convertește codul inițial în care piesa a fost interpretată la Paris și la Londra (cu mult dar, de actorul Deryk Mendel, mim al tristei și desnădăjduitei figuri) — o extrage din context și, pentru că, în acest caz, contextul e de rigoare, o situează pe fundalul unei alte creații, coborîte și ea între măști din imuabilul unor sfere elitare: noul « environment », e pe de o parte un basm maghiar, prelucrat inițial de Bartók pentru elevata artă a baletului (« Prințul cioplit din lemn »), pe de altă parte, snoava rusească a lui Petrușka, tramă imagistică a cunoscutei bucăți programatice stravinskiene și a baletului cu acest nume. Ce reprezintă însă Stravinsky și Bartók, în noua lor ipostază? Spre

¹ Pierre Melese, în « Beckett », Seghers, Paris, 1966, pp. 115—116

deosebire de « Actul » beckettian, unde litera textului rămânea, prin concepție, deschisă pantomimei, inclusiv eventualei translații în universul minatural al guignolului, « Prințul cioplit din lemn » (« A fából faragott királyfi ») și « Petrușka », în calitatea lor de piese de balet, suplantând aici, incidental, decorul *Sfârșitului de partidă* — se înfățișează din capul locului ca bucăți transformate: baletul de echilibru fragil și sofisticat¹ al « Crăișorului » cioplit din lemn, reconceput de atâtea ori de Bartók și Balázs pentru scenă (în 1917, 1935, 1939, 1948, etc.) pare să-și fi găsit în sfârșit un echilibru în varianta populară a acestor măști de păpuși, vulgarizând explicit, și nu fără umor, peripețiile și frustrațiile îndurate de prințul respins, dar până la urmă acceptat, în iubire. Cazul lui Stravinsky e întrucitva diferit: obiectivarea în măști de păpuși a lui « Petrușka », — balet pe deplin consacrat încă din 1911 — reprezintă o translație coborînd cu un grad tonusul operei: lucrarea renaște într-adevăr aici într-un registru secund, pe care l-am putea numi și de « elocință vulgară ».

Este însă interesant de notat că relația pe care traducerea în acest nou cod o stabilește — mai ales față de « Actul » lui Beckett — aduce indirect și o neașteptată apropiere de măduva inspirației inițiale a lui Stravinsky, care pornise de la un simplu divertisment concertistic, în care ideea temei era tocmai lupta burlescă a unei paiețe (reprezentată prin pian) cu oponentul ei (orchestra); în final, clownul biruit cădea epuizat la pământ.² La sugestia lui Diaghilev, părtaș al secretelor de laborator ale compozitorului, proiectul concertului era abandonat și, foarte curînd, se năștea, în remarcabila lui omogenitate, baletul « Petrușka », înfățișînd pășaniile nefericitului personaj la bilclul petersburghez cu distracții, și amara lui frustrație, odată cu părăsirea de către iubită; tratare pe care, într-un sens am putea-o numi « pop », burla de la « Bábszínház », întărește aci tentele intrigii, geometrizează conturile personajelor și deschide pentru « Petrușka » porțile unei accesibilități în general prohibite de malestarea scenelor mari.

Într-un sens deci, savoea și culoarea acestor proiecții păpușărești — însoțite de acordurile pe bandă magnetică a suitelor simfonice originale — reprezintă o interesantă pildă de spor în comunicare, adus complementar muzicii printr-o mixtură de *media* și avînd, printre altele, drept rezultat o armonică explicare a principiului după care o simbioză între arte, la nivelul publicului celui mai larg, este astăzi tot mai plauzibilă.

Între Bartók și Stravinsky (susținînd în popularul chenar de marionete tribulațiile personajelor — Petrușka și Prințul — « frustrați » fiecare în felul lor în iubire), care rămîne însă poziția măștii tragice a frustratului mim beckettian, răscolit de toate agoniile existențiale? Trebuie să spunem că simplul fapt al translației în codul teatrului de păpuși abolește (prin mască) orice posibilitate de joc fiziologic care să trădeze zbuciumul tragic: personajul rămîne așadar neschimbat ca expresie. Pe amintim însă că tragicul grec se putuse dispensa foarte bine de finețea acestui aport, pe care singur prim-planul cinematografic din epoca electronică îl scoate astăzi, de fapt, în valoare deplină. Dar dincolo de prefacerile decurgînd din mularea într-un nou limbaj gestual, Beckett-ul lui Szönyi se află prins de regizor, cu bună pricepere și știință, în dublul joc de lumini — al vecinătăților imediate, pe de o parte, — al limitelor de toleranță oferite de mixtura de *medii* pe de altă parte: primul aspect a fost, credem, suficient de bine scos în evidență. Atrocea frustrație a *Sfârșitului de partidă* — laborioasă prefață și asfixiant fundal la

¹ În acest sens, avizatul studiu al lui Halsey Stevens, « The Life and Music of Béla Bartók » Oxford University Press 1967, p. 293 și urm.

² Cf. « Les ballets russes de Diaghilev », Strasbourg, 1969, p. 89

pantomima în cauză — a cedat locul unei blajine și colorate dualități de anecdotă și feerie. Cu toate consecințele iluminațiilor indirecte.

Cît privește însă *medium-ul* la obiect, să spunem cel fonic, banda sonoră originală de John Beckett (vărul dramaturgului, a cărui partitură se compunea din trei instrumente eteroclitice — pian, oboi și contrabas) — a fost, de astă dată părăsită în favoarea unui alert ritm evocînd charlestonul, deschis, iar apoi întretăiat la răstimpuri prin vesele fluierături șugubețe: nimic din țișnălașul călcînd pe nervi al vreunui nevăzut agent de forță opresivă. Sub stimulii sonori, personajul marionetă, — după costum, cîmotie de a lui Pierrot (aluzia la Stravinsky e evidentă) — se avîntă încoace și încolo, se poticnește, ba cade ba se ridică: ritmul partiturii comunică aproape contagios o stare de bună dispoziție, instinctiv izbucnesc hohote de ris. Cît privește elementul « lucruri », o singură abatere de la litera sugerată a originalului: la « Bábszínház », carafa cu apă a fost înlocuită cu o nostimă sticlă. Tentația băuturii apare astfel spectatorului printr-o răsturnare a conotației stricte din *Acte sans paroles I*: demersurile și diligențele personajului pornit să pună mîna pe sticlă, capătă rezonanțe funambulești; impasibila mască a păpușii, evocînd statornic o nedumerită candoare, stîrnește neconștient ilaritatea sălii; ipoteticul gînd sinucigaș — curmat prin ridicarea foarfecilor și pleoștirea cren-gilor palmierului din deșert, provoacă noi hohote și valuri de animație. Finalul, salutat cu aplauze, cade pe o inconfundabilă notă burlescă.

« Mon œuvre est une question de sons fondamentaux, rendus aussi pleinement que possible, et je n'accepte pas la responsabilité d'autre chose », declarase Beckett, referindu-se, în treacăt fie zis, chiar la grupajul *Sfîrșitului de partidă*¹. Numai că, indiferent la această mai veche declarație, noul spectacol budapestan pare să pună în chestiune atît « sunetul fundamental » al operei, cît și responsabilitatea lui Samuel Beckett. Judecat într-un context mai larg și operînd distincțiile de rigoare, constatăm că acest « Beckett d'après Beckett » rămîne totuși, în mod curios, fidel chipului său acreditat, ca și asemănărilor pendinte. S-ar putea porni chiar de la propria replică a dramaturgului în *Sfîrșit de partidă*, unde unul din personaje exclamă la un moment dat: « Rien n'est plus drôle que le malheur. . . c'est la chose la plus comique au monde ». Povirnișul lubric ducînd de la tragic spre reacția și mecanismul ilar fusese de altfel intuit cu luciditate, încă acum multe decenii, de Apollinaire². . . Dar fundamentul moral și filozofic al acestui contemporan amestec de tragic și comic, ni se pare mai puțin relevant de tratat în limitele prezentului cadru. Mai interesantă în schimb e individualitatea canalelor beckettienne care, în cazul de față, pot, credem, servi unei explicații instrumentale a acestei mutații spre farsă și funambulesc. E vorba mai ales de cele două cunoscute abdicări: — de la expresia verbală și de la sens. « Que voulez-vous, Monsieur? c'est les mots; on n'a rien d'autre », ar fi declarat Beckett unui doctorand încercînd să lămurească, prin întrebări, o aparentă contradicție de a dramaturgului³. Din obnubilarea cuvintelor vine recursul lui (și al altora) la forme de spectacol gestual și mut, ca pantomima, — pentru care Beckett, în speță, a manifestat din totdeauna o specială predilecție — cu folosirea elementului concret, obiectual, în scopul sugerării « ideii ». Criticul american Leonard C. Pronko, propunea o etichetă plastică atunci cînd grupa (împreună cu Beckett) pe autorii acestei tendințe sub denu-

¹ Interviu mai sus citat din « Village Voice ».

² Vezi « Les mamelles de Tirésias », Préface

³ În Martin Esslin, « The Theatre of the Absurd », Anchor Books, 1961, p. 44

mirea de «scriitori ai foișorului Babel», un Babel de unde privitori lipsiți de busolă constată cu încăpăținare o așa-zisă «lipsă de sens» a universului, a omului, a limbajului, a comunicării, — Babel în care formularea unei aprecieri cit de cit pozitive devine din principiu hazardată; negarea universului semnificațiilor duce intradecizabil și la curioasă propoziție, prin spectacol, a unei imagini care nu mai ambiționează să aibă vreun sens definit, ci mai curînd, după formula lui Arthur Adamov, să constituie o «cumpănă și răscruce de sensuri» («un carrefour de sens»). În această lumină, a disprețului emitentului unui text față de sensurile definite, libertatea receptorilor, din fericire, crește. În fața celor două cutii de gunoi locuite de părinți în *Sfîrșit de partidă*, Hamm și prezumtivul său fiu, schimbau și următoarea replică seacă: — «On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose? — Signifier? Nous, signifier?» (*riset scurt*) «Ah, elle est bonne!»

Semnificativ, «universul lui Beckett e un univers al perpetuei iritări. În el nimic nu mai merge: avem de-a face cu o lume de neîmpliniri în care lucrurile par a fi fost create nu pentru om, și nici măcar împotriva lui, ci pur și simplu pentru a crea o stare de oprimare pasivă înaintea eforturilor sale. În *Acte sans paroles*, Beckett e mai explicit, dar totodată mai puțin convingător în această privință [...]. Atmosfera de îngrădire concretă ce străbate piesele lui dialogate a fost aci înlocuită prin noțiunea abstractă de frustrație.»¹ Succinta caracterizare ni se pare a cuprinde și semnalul implicit acel punct de inserție grație căruia a fost și rămîne posibilă o mimare *ad libitum* a lui «Beckett după Beckett», — ca în cazul cu elocvență ilustrat de regia budapestană semnată Szönyi Kató. Noțiunea frustrației abstracte a rămas, firește, în mlezul bucății traduse *Jelénet szöveg nélkül*, — apropiată, tocmai de aceea, cu inspirată finețe, de stravinskyanul Petruška, sau de crăișorul din lemn al lui Bartók. Pantomima fiind pe de altă parte conaturală teatrului beckettian, — absența cuvintelor adăugîndu-se refuzului semnificațiilor — rezultanta lecturii lui Szönyi, în sunet, mișcări și culoare, derivă, credem, cu toată legitimitatea, din însuși substratul latent de polivalență al unei opere oricum ambigue și, prin definiție, deschise.² Căci «atrocitatea» spiritul beckettian, «tragismul ei esențial» (E. Ionescu) se lasă totuși, cînd și cînd, despuțat, vîdînd, în ultimă instanță, un simplu mecanism de guignol; în această privință, nu este lipsită de interes judecata lui Louis Perche, care, comentînd reluarea, după mai bine de un deceniu, a *Sfîrșitului de partidă* pe scenele franceze, în 1968, făcea și următoarea revelatoare remarcă: «Ceea ce ni se păruse tragic în 1957, pare astăzi să se fi transformat în *tragicomic* (s.n.). De bună seamă: cruzime, ură, nîmțire a individului, — dar totodată și farsă. Atunci cînd Beckett ne înfățișează un om resemnat să fie doar materie, trebuie oare să plîngem, sau să rîdem?»³. . .

Aflat în dreptul liberei «răscruce de sensuri» despre care vorbea Adamov, Szönyi Kató a ales varianta secundă: în ultimă instanță, iritarea cuiva care tace poate fi comică. Punînd viespea beckettiană ca piesă de mijloc a fermecătorului său triptic de mișcare, culoare și sunet, regizorul maghiar a umanizat-o, extirpîndu-i, cu bonomă eleganță, acul sinistru.

Budapesta — București, decembrie 1971.

¹ Guicharnaud — Beckelman: «Modern French Drama», New Haven, 1961, p. 215.

² Este interesant de remarcat că montarea lui Szönyi a fost precedată în 1965 de o încercare cinematografică semnată Bruno și Guido Bettioli în care «Actul fără cuvinte» (de sine stătător) a apărut sub formă de scurt metraj, tratat în același notă de comedie. Filmul a fost prezentat la Festivalul filmului de animație de la Annecy, în 1965.

³ Louis Perche: «Beckett — l'enfer à notre portée», Le Centurion, Paris, 1969, p. 116

Regia și LUPTA CU CLASICII

Fenomenul de reluare a unor teme și opere nu caracterizează doar secolul XX, dimpotrivă¹. Stăpînit de estetici derutante, ale surprizei sau șocului, originalitatea singură, ruperea de matcă, părea deseori că-i va construi ființa, și totuși vocile vechi nu se sting. Mai mult chiar, spărgîndu-li-se crusta muzeală, ele îșinesc printre noi nu ca greu descifrabile ecouri, ci ca mărturii prezente. Picasso, Brecht, Benjamin Britten și alții au premers, modificînd atitudinea față de originalitatea care nu se mai vede contrazisă prin referințe la opere trecute. «Trebuie să te eliberezi de disprețul imitației care este comun. Imitația nu este «calea facilității». Ea nu este o rușine, ci o artă. Înțeleg prin aceasta că trebuie să faci din ea o artă ca să evităm orice scleroză și orice rutină. Pentru a evoca propria mea experiență a imitării, ca autor am copiat piese japoneze, piese grecești, piese elisabethane; ca regizor am copiat plantațiile comicului popular Carl Valentin și schițele scenice ale lui Caspar Neher și aș vrea să spun că niciodată nu m-am simțit privat de libertatea mea»².

Distingem azi un fenomen particular: autorul nu mai rediscută, așa cum făcea O'Neill, Anouilh, Sartre, doar un mit, ci deseori adaptează sau reconstruiește o piesă, deci o operă constituită și personală, determinîndu-se de astă dată mai puternică, iar conflictul mai intens. Tehnicile diferă în funcție de scriitor și sarcina propusă. Parabola lui Arturo Ui trimite la *Richard al III-lea*, fără a fi o restructurare a operelor propriuzise, ci doar a ideii sale, la fel și *Sf. Ioana a abatoarelor*. Procesul apare și în dramaturgia noastră la Camil Petrescu, care scrie texte-

¹ Tadeusz Kowzan. Littérature et spectacle. Ed. Scientifique de Pologne, Varșovia 1970. Autorul în partea a II-a a lucrării *În orbita temelor descoperă surse dramatice, epice sau istorice pentru o foarte mare parte a dramaturgiei universale. Noutatea subiectului pare să nu preocupe în mod special pe dramaturgi.*

² B.Brecht. Ecrits sur le théâtre, l'Arche, 1963, p.242

răspuns: *Act venețian*, variantă inversată a lui *Othello*, *Mitică Popescu*, gest repartat al unei categorii ce i se părea excesiv sancționată de Caragiale. La Brecht descoperim o mai mare apropiere de text și înglobare într-o operă nouă atunci când prelucurează în *Opera de trei paralele* libretul lui Gay. Analizându-i apoi *Antigona*, versiune a textului Sofocle — Hölderlin, și nu a mitului, se descoperă trecerea din registrul religios în cel politic: pe Brecht îl preocupă explicarea rațională a evenimentelor. Procedul este frecvent și continuu transformat în opera sa. Prin ultima adaptare, aceea a lui *Coriolan*, încerca să ajungă la o formulare a teatrului dialectic, etapă succesivă celui epic. Suspectând eternitatea și confuzia sentimentală, efortul lui urmărește să asigure inteligibilitatea fenomenelor și personajelor. Prelucrând texte vechi Brecht le supune unui proces de translație a semnificațiilor. Sartre retranscrie *Troienele* în care aude rezonanțele catastrofe ale existențialismului: în fața dezastrului omul nu se mai are decât pe el însuși, Dürrenmatt în *Play Strindberg* pune în cheie exclusiv grotescă eterna sfârșire a cuplului din insulă, iar *Dansul morții* nu mai e decât sincopa unui manechin. Shakespeare atrage insistent: tot dramaturgul elvețian are o variantă a *Regelui Ioan*, Edward Bond a *Regelui Lear*, Eugen Ionescu a lui *Macbeth*. O altă formulă: preluarea de personaje sau situații, Tom Stoppard scrie *Rosenkrantz Guildenstern*, Penholz finalul lui *Woyzeck* compunând procesul. Este aceasta o nouă confirmare a caracterului derivat al multor texte dramatice, pe parcursul întregii istorii? Este, în sfârșit, afirmarea «procesului de creație colectiv, a creației continue de natură didactică în care invenția izolată și originală a pierdut din importanță»?¹ Prima întrebare privește îndeosebi materia, cealaltă, originalitatea individuală. Aici descifrăm însă și un conflict explicabil prin nevoia de a propune alte răspunsuri, rezultând din experiențe politice și literare contemporane, în situații dramatice date. Restrângerea de la mit la piesă demonstrează însă că interesul privește nu numai modificarea opticii, ci și pe aceea a scriiturii. Într-o vreme în care conștiința teoretică devine constant termen de referință, raportul cu o scriitură străină nu-l lasă indiferent pe scriitorul modern, trezindu-i dimpotrivă energii conflictuale. Un unghi diferit asupra situației produce și substanțiale modificări tehnice. Valoarea nu se mai constată ca la romani, în funcție de adecvarea la modelul grec, ci de coerența gândirii și a noului cod la toate nivelele în condițiile acestei deliberate restrângeri a libertății. Procedul se susține pe infiltrarea unui creator într-o operă pentru a-i propune o versiune nouă. Este *acesta chiar raportul în care se află orice regizor față de un text*. Sarcina sa presupune ca și la dramaturgul ce reface o piesă meditația asupra ei ca și schimbarea modelului de organizare al semnelor, cu atât mai dificil cu cât ele sînt de naturi diferite: nu doar lingvistice ca în cazul unui dramaturg, ci lingvistice și vizuale. (Această deosebire de natură a determinat pe mulți dramaturgi să atribuie regizorului funcția de a descoperi doar echivalențe vizuale pentru textul scris). Ceea ce a însemnat capul de acuzare al avocaților lui Shakespeare sau Gogol devine model de lucru pentru numeroși creatori moderni, care fără a respinge ideea intermedierii creatoare, îl recunosc dimpotrivă legitimitatea și interesul. *Regia-funcția prototip a acestei operații*.

Regia sau conflictul ca stare permanentă.

Natura muncii teatrale nu e unitară, ci dublă: *colectiv-conflictuală*. Spectacolul apare din creativitatea unor energii prin punerea lor în contact, el nefiind produs individual. Esența colectivă nu-l explică însă integral, ci obligatoarele e și corelarea celui alt termen permanent: relația cu un text prestabilit.

¹ B.Brecht, *ibid.* pag. 166

Între materialul dramatic și creația teatrală, deci între autor și regizor, se instaurază o tensiune proprie oricărei întâlniri a două personalități.

Fiecare perioadă conține ambii termeni, acordând doar prioritate unuia sau celuilalt: nu există act teatral colectiv sau conflictual pur. În condițiile unei mai restrînse autorități atît literare, cît și regizorale, preponderentă e latura colectivă, în situațiile opuse încordarea, progresînd pînă la Intensitatea unui conflict, definește creația teatrală. Tentativa de integrală excludere a uneia din laturi produce însă riscante dezechilibre.

Domîinîd latura colectivă, conflictul cu o gîndire formulată anterior nu se instalează *lar spectacolul e produs comun realizat în absența unui text preliminar*. Evident, o rudimentară psihologie a grupului, pretinde și existența unor centri conducători, însă funcția lor stimulantă nu este echivalabilă cu cea a autorului sau a regizorului-leader. Aici soluțiile sînt, în primul rînd, vizuale și fizice, spectacolul aparținînd unui regim al corpurilor. Este ipostaza care, rousseauist, semnifică pentru mulți teatralitatea pură, căutată mereu cu ochi arși de febra începuturilor.

Conflictul ce apare la nivelul grupului, în condițiile creației colective, fără a fi însă regim esențial, se substituie procesului comunitar atunci cînd spectacolul pornește de la un text, o gîndire formulată anterior elaborării sale pe care o pune în scenă. În acest caz spectacolul are la limită doi autori diferiți — al textului și al spectacolului, — timpi de creație diferiți, uneori geografii și societăți diferite. Raporturile dintre ei nu se transcriu printr-o delimitantă formulă, cauze nemăsurate modificîndu-le neîncetat. Definitiv e doar regimul de confruntare a personalităților. *Modelul de lucru este de aceea o structură bipolară conflictuală*. Pînă la mijlocul secolului XIX cînd apare, conștientizată, funcția regizorului, starea de conflict există doar latent, ea îi asigură de acum încolo permanență.

A.Appia din dispoziția clasică a unității lega aprecierea teatrului ca artă de existența unui creator unic. Pentru a-și începe raționamentele el recunoaște că «piesa nu conține în ea puterea de a determina procedeul formal prin care să se manifeste acțiunea dramatică»¹. Chiar această afirmație legitimează funcția și libertatea regizorului (soluția lui Appia, de a-i restrînge atribuțiile s-a dovedit impracticabilă), care neconstrîns ajunge pînă la versiunile mai recente ale personalismului. El se manifestă îndeosebi prin ciocnire, cu atît mai violentă cu cît opera scrisă este mai compactă² de aceea întotdeauna marii regizori se angajează în lupta cu clasicii. Aici, la aerul tare al înălțimilor teatrul se apropie de extrema limitel sale conflictuale.

Regizorul-critic.

Este funcția sa în condițiile spectacolelor cu mari texte contemporane, care întotdeauna produc un efect de perplexitate și incertitudine, regizorul trebuind să nu-l intensifice, ci dimpotrivă. Spectacolul se cere susținut pe inteligibilitatea lecturii, acordînd prioritate funcției denotative a textului asupra celei conotative (în cazul operelor clasice funcția conotativă preocupă). Aici se manifestă cel mai

¹ A.Appia — La Musique et la mise en scène, Theaterkultur Verlag, Berna, pag. 1.

² G. Craig spunea că poetul dramatic scrie opere încheiate, unde dominația cuvîntului face nenețar spectacolul, util însă operelor dramaturgului, cele care se împlinesc doar pe scenă. Piscator pretindea să i se aducă texte neîncheiate. Azi happeningul semicontrolat e o variantă modernă a aceleiași dispoziții: Connection de J. Gelber, The Brig de Kenneth Brown doar prin spectacole se confirmă. Open Theatre, mai apropiat de creația colectivă, apelează la J.Cl. van Italie pentru a organiza într-un text propunerile grupului apărute prin improvizații. Relaxarea conflictului sîfîrșește fie prin crearea unei false autorități regizorale — în absența adversarului oricine se poate declara suveran — fie prin recunoașterea din nou a muncii comunitare.



precis rolul de putere intermediară al regizorului, el executând o operație de clarificare critică transcrisă în regim vizual. Și în acest caz spectacolul conține un coeficient deformant, fără a atinge însă tensiunea unui conflict, regizorul recunoscând că se află în fața unui text ce pretinde o primă clarificare. Montind azi Weiss, Pinter, Bond, efortul său trebuie să fie unul de *închidere a deschiderii textului*: și nu de solicitare a sa. Spectacolul devine prima variantă a unei opere cu un număr de posibilități, teoretic infinit. La noi, exemplar rămîne din acest punct de vedere *Proștii sub clar de lună*, strălucită probă a regizorului critic Lucian Pintilie.

Dramaturgia lui Brecht, pusă în scenă de el însuși, a cunoscut la Berliner Ensemble un extraordinar proces de clarificare, coerența manifestându-se la toate nivelele. Spectacolele constituiau o strălucită operație critică, înțelegind prin aceasta descifrarea gândirii și a sistemului de semne proprii unui dramaturg. Șansa unică a fost aici coincidența în aceeași persoană a unui mare autor cu un regizor de valoare egală. (Planchon-regizor a devenit dramaturg, scriitorul Gatti — regizor al spectacolelor cu textele sale — în ambele cazuri echilibrul funcțiilor din personalitatea lui Brecht nu se obține). Unicitatea cazului Brecht confirmă valabilitatea structurii bipolare chiar în spectacolele pornind de la texte noi, căci cumulum funcțiilor sacrifică o colaborare ce ar fi adus noi lumini în numele unei utopice unități autor-regizor. Colectiv sau conflictual teatrul are întotdeauna ca principiu de creație tensiunea unei confruntări de personalități, fie la nivelul grupului, fie la acela al relației cu o operă. Artistul solitar îi contrazice esența.

Lupta cu clasicii.

Opera contemporană, nou introdusă în lume, are o structură inedită, mesajul ei se cere mai întâi denotat, dimpotrivă opera clasică, spălată de vremi, cu o structură cristalină, se prezintă ca un dat obiectiv. Dincolo de naturalitatea sa, de care nu dispune un text contemporan, cel clasic pătrunde în straturile subconștientului colectiv aflându-se pînă la urmă condiției de mit. Piesa clasică e însă frecvent închisă în istoria sa: a semnificațiilor atribuite, cît și a reprezentării. Regizorul contemporan pornește de la premiza valabilă a faptului că execuția explică opera fără a o epuiza, deci preistoria spectacolului său nu a sfîrșit prin a o consuma, de aceea azi el poate pune în discuție o lucrare încă vitală.

Prioritatea deplină acordată operei și nu contextului, istoric sau bibliografic, e premiza sa. Dramaturgul ce re-face un text vechi intră în conflict doar cu semnificația lui, în timp ce marile spectacole acuză totodată și tradiția la fel de rezistentă a reprezentării lui, asumîndu-și astfel un dublu conflict.

Multe montări plicticoase cu texte clasice se explică prin incapacitatea regiei de a le sesiza latura conotativă, ea limitîndu-se fie la relatare, fie la diverse artificii care nu maschează lipsa de interes a examinării textului. Regia filologică, scenografia abundentă, căutările stilistice în care R.Barthes vede o dispoziție evazi-onistă, nu interesează decît în măsura în care servesc unui mod coerent de analiză și reprezentare a capodoperei. Mai detestabil decît teatrul bogat e *spectacolul împodobit*. Aici regizorul escamotează conflictul iar prețioasele ornamente și prestigii nu-i ascund paloarea de ceară, căci doar organizînd clișeele tradiției, machiază un trup mort.

Textul clasic și restaurarea teatralității.

După neglijența absolută față de mediu și culoare locală, spectacolul naturalist prin Meiningeri și Antoine și le-a propus ca obiective. Scena prea goală pînă atunci se umple de materie capabilă să explice situația ca «bucată de viață», dar nu și opera ca artă. Reacția simbolistă, la fel de extremă, tratează textul doar

ca semn provocator de corespondențe în spații goale cu parfumuri și psalmodice incantații. Ambele direcții, descinzând din estetici literare, ignoră realitatea dramatică a piesei.

Abundenței naturaliste, vagului simbolist îi succede un efort de recuperare a formei. Craig urmărește « ordinul arhitectural » dintr-un text, Meyerhold principiul de compoziție, Tairov ritmul și sonoritatea, piesa apare ca sistem organizat și artificial, în sensul de nenatural, ce se cere descifrat prin spectacol. Copeau și Cartellu vor face din aceasta un principiu esențial răspunzând vocației literare și ochiului critic al culturii franceze. Textul e orchestrat, și mai puțin regăndit. Interesul pentru teatrul ca artă îl îndepărtează pe acela pentru viața închisă în operele sale.

Una din tehnicile la care s-a apelat în secol se leagă de restaurarea variantei lor originare de reprezentare a textului. Nici aici regizorul nu îl deschide, dar sacrifică mitul de reprezentare produs de istoria acestuia. Regizorii nu urmăresc reconstituirea istorică a unui spectacol în genul spectacolelor medievale organizate de Gustave Cohen, ci aplică textului tratarea primă nealterată în care li se revelă manifestarea Ideii de teatralitate, la care acesta aderă congenital. Meyerhold pentru *Don Juan* a conceput integral spectacolul la curtea franceză, Vah-tangov pentru *Prințesa Turandot* a căutat vechile tehnici populare, celebra reacție engleză de la William Poel pînă la Royal Shakespeare Company a pornit din examenul și utilizarea dispozitivului scenic, a tehnicilor elisabethane, fără pudori sau circumspecții de gust actual; Giorgio Strehler din a celor de *commedia dell'arte*. La noi, marele succes al lui Liviu Ciulei cu spectacolul *Cum vă place* a aplicat această tehnică. Revenirea la expresia primă a scos din adîncuri, îngropate rezerve sub mormane de butaforie și de asemeni a avut un sens polemic prin restaurarea ideii de teatralitate originară. Conflictul în aceste cazuri se produce la nivelul reprezentării care excluzînd clișeu, produs al timpului, coboară în trecut din convingerea existenței unor raporturi clarifiante a textelor cu epocile care le-au creat nu arbitrar, ci în funcție de formulări specifice de teatralitate. Textul și spectacolul reintră în organica lor relație inițială. Fără a se mai accepta ideea istoriei spectacolului ca o istorie a perfecționării, modurile teatrale istorice sînt înțelese ca exprimări coerente ale unei epoci. Parafrăzînd un citat din Sartre la care apelează Grotowski frecvent: Tehnica trimite la o metafizică, putem spune că sursa trimite la un sens. Tehnicile teatrale istorice produc azi alte semnificații decît în epoca lor. Cînd în *Cum vă place* Clifford Williams utilizase ca pe scenele elisabethane doar băieți obține o extraordinară abstractizare a textului, spectacolul transformînd sentimentele în semne. Totuși asemenea montări regîdesc în primul rînd scriitura vizuală, examenul operei ca univers singular rămînînd secundar¹.

Unitatea țabulei nondemonstrative

Regizorul poate ajunge la text fără o idee predeterminată, acceptînd doar realitatea acestuia și numai pe ea. Mitul de interpretare sau acela al teatralității se evită, opera singură vorbește, iar el îi ascultă vocile. Curățată de aluviuni

¹ Variantele și procedeele sînt diferite. Meyerhold pentru *Orfeu* reconstituie reprezentarea antichității din unghiul sec. XVII, pentru *Mascarada* concepe un imaginar spectacol imperial. Evreinoff și Drizen organizează o serie de spectacole medievale. Un alt procedeu: împrumutul. O epocă descoperă teatralitatea într-un anumit tip de actor sau de spectacol și îl aplică unor texte care nu aparțin acestor zone. În Rusia anilor '30 actorul de ilici și ciroul încarnau teatrul, de aceea tehnicile grotescului fură aplicate celor mai diverse opere. J.L.Barrault într-un spectacol mult comentat gîndește Orestia ca o sărbătoare neagră, ritualul exotic fiind azi, pentru mulți, rezerva arhaică a teatralității. În asemenea cazuri regizorul lucrează asemeni chirurgului ale cărui grefe organismul le respinge dacă nu descoperă serul necesar: suprapunerea unei străine idei de teatralitate textului raerei reușește.

străine, fiindcă i se arată nouă și tulburătoare, căci, surprinzător, adresându-i-se exclusiv se contrazic anterioare stereotipii interpretative.

Piesa nu-și arată bogățiile decât aceleia care rătăcește liber pe labirinturile-trasee fără un punct de vedere anterior lecturii. «Trebuie pornit întotdeauna de la vid, de la pustietate,» «regizorul — un ghid prin beznă»¹ scrie patetic Brook, cerind regizorului de a nu mutila sau deforma viața operei, de a rămâne disponibil la apelurile ei. Regia pretinde și un coeficient de ingenuitate.

O primă condiție impune eliminarea *perspectivei deformante*. Secolele atenuează atrocitățile, modifică aprecierile și, acceptând asemenea procese de deviere de la substanța operei, interpretul ratează contactul cu ea. «Cînd devine un cadavru istoric? După cîți ani uciderea devine romantică?»² își întreabă Brook studentul ce recită entuziast un monolog shakespearian plin de orori. Motivele de groază și teroare din existența noastră actuală trebuie descifrate și în aceea a eroilor. «Un text trebuie să se afle față de spectatorii de azi în același raport în care s-a aflat, la timpul său, față de propria generație.»³ Lumea capodoperei plerzîndu-și prestația suportă normele de azi ale moralei politicii și recepțarea ei se face cu mentalitate contemporană.

Roger Planchon propune pentru extragerea adevărului dintr-o piesă clasică *examenul acțiunilor*. Regizorului îi revine obligația de a examina atent și minuțios fabula, evenimentele și nu cuvintele ce descriu personajele. «Fericirea și nefericirea decurg din fapte, țelul fiecărei viețuiri fiind realizarea unei fapte și nu a unei calități»⁴, scrie Aristotel în *Poetica*. Și mai departe el arată că «cel ce săvîrșesc imitația n-o fac ca să întruchieze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caractere ca să săvîrșescă o faptă sau altă»...⁵ Faptele sînt cîrurile unei existențe, pentru a-l citi regizorul trebuie să se îndepărteze de cursele discursului. Actele nu maschează personajele și totodată le asigură o mare deschidere, căci un act este mai misterios decât o descriere. Tehnica lui Planchon pentru a descinde în interiorul eroilor, în viața pielei, pleacă de la procedeul: «Jos cine e Tartuffe, Titus, Mizantropul... și trăiască Aristotel. Ce face Tartuffe, Titus Mizantropul... Trebuie să treci de la A FI la A FACE»⁶. Procedeul descoperă fabula *nondemonstrativă*, aceea prin care regizorul descifrează caracterele fără a se insinua pe sine?

Indiscutabil spectacolul nu iese, de altfel nici nu urmărește, din influențele vremii, căci în prezentarea acțiunilor se manifestă, chiar dacă implicit, atitudinea regizorului ca om contemporan ce aplică actuale criterii de morală, politică, sociologie. Montările acestea evitînd obstinat devierea către demonstrație preferă unității complexitatea.

O altă tehnică privește *analiza detaliului*. Atunci cînd vizează pitorescul des-

¹ Peter Brook — The Empty space, după Buletin de informare ATM nr. 15, p.33

² P. Brook, *ibidem* - p. 20.

³ Eivin Piscator, Teatru politic, Editura politică, București, pag. 97

⁴ Aristotel; *Poetica*, Editura Academiei, București pag. 60 — 61

⁵ *Ibidem*, pag. 61

⁶ Em.Copfermann, Roger Planchon, Edition l'Age d'home, Lausanne, 1971 p. 254.

⁷ Numeroși regizori contemporani au ca ideal deschiderea spectacolului în acord cu operația de deschidere a textului. Este o variantă extrem de subtilă care echilibrează dimensiunea conflictuală cu cea colectivă. «Cînd teatrul e sănătos el nu e niciodată expresia unui singur punct de vedere... Unitatea distruge teatrul. Tot ceea ce se naște dintr-o concepție unitară este contra vieții și a bogăției sale... Coerența n-are nimic comun cu Shakespeare (Peter Brook). «Teatrul clasic nu se epuizează printr-o parabolă demonstrativă... Nu tăieturile sînt o crimă ci a reduce deschiderea cuvîntului piesei». (R.Planchon) G.Strehler aderă la aceeași estetică.

criptiv produce prin aglomerare un ansamblu obscur, dar examinarea unui text clasic fără sacrificiul detaliilor surprinde adesea. Regizorul primește informații de vîrstă, biografie, mediu, care completează pe cele provenind din acțiuni. Ele modifică frecvent optica asupra personajelor. (Acestea nu conduc la demitizare, căci a umaniza nu este întotdeauna echivalabil cu a diminua). Detaliul scapă de controlul eului social ce-și construiește o imagine și de aceea, sesizîndu-l regizorul, demască deseori sigure edificii. Utilizarea sa dă în același timp realitate textului clasic abstractizat. *Concretețea îmbogățește dar nu demonstrează. Hașița* lui Visconti, *Georg Dandin* al lui Planchon, *D'ale carnavalului* al lui Pintilie au folosit această tehnică.

Regizorul se adresează piesei ascultîndu-i chemările în aburii lumină a începuturilor. A ajunge la Shakespeare, Molière sau Euripide eliberat de povara istoriilor e recompensa lui. Regizorul sau primul cititor.

Influența inversă

Este un procedeu de tranziție către teatrul demonstrativ fără abdicarea integrală a nondemonstrativului. Succesul depinde acum de menținerea unui constant echilibru instabil între explicit și implicit. Prin *Influența inversă* se înțelege citirea precursorilor asumîndu-le fără disimulare experiența noastră literară, socială, politică. Nu doar Ionescu poate fi comentat prin Caragiale, ci și Caragiale prin Ionescu. Maxima notorietate în acest sens aparține lui Jan Kott a cărui inițiativă de a-l citi pe Shakespeare prin Beckett a generat numeroase spectacole. Impusă cu un asemenea succes, tehnica s-a extins: Racine e citit prin Sartre, Cehov prin Albee, Beckett sau mai recent prin farsa grotescă. Examinarea unui autor prin referința la o *experiență literară actuală* nu este singura posibilitate, cea plecînd de la *noi sisteme de gîndire* e chiar mai frecventă: interpretările psihanalitice, arhetipale sau sociologice ale clasicii confirmă aceasta. De asemenea, *situațiile actuale* sînt deseori chei interpretative: nazismul și Coriolan fascist, lupta între puteri politice și *Troilus* și *Cresida*, arma supremă și *Filoctet*. Tehnica influenței inverse apare din înțelegerea trecutului prin condiția contemporană. Se afirmă prin aceasta omogenitatea conștiinței, clasicul se află cu actualitatea în relații de permeabilitate.

Opera nu conține integral prezentul și de aceea regizorul elimină anumite părți supunînd-o astfel unui *proces demonstrativ neevident*, în care se insinuează însă și începutul înclîderii. El sacrifică materialul care datează, divagațiile, divagînd fără a forța evidențierea temelor actuale¹. Influența inversă convinge doar în condițiile revelării din interiorul lucrării, altfel pare măturie trucată. Aici caracterul nondemonstrativ al montării scade, dar structura operei nu e încă afectată.

Spectacolul ca unitate demonstrativă sau textul care servește

Înțelegerea și tratarea clasicii depind de prioritatea acordată regizorului-artist, care se menține în universul bogat al operei sau celui cetățean care îl verifică, recompune și direcționează pentru a-l afla experiențelor, îndatoririlor contemporane ale umanității. Raportul cu piesa diferă întotdeauna de funcția acordată teatrului de către regizor. Cel ce se consideră în primul rînd cetățean își sacrifică libertatea lecturii pentru angajarea sa ideologică și politică. El nu mai caută starea de disponibilitate extremă în fața operei, nu se mai lasă condus de ea, nu o mai ascultă, ci *își propune să o întrebuițeze*. Meyerhold cînd face din *Revizorul* lentila uriașă prinzînd grotesc întreaga Rusie în raza-i, reorganizează textul prin eliminări, adăosuri din alte opere, perturbări în ordinea evenimentelor și apariția personajelor. Aici, ci și în *Pădurea* care suportă același regim, piesa devine argument, pen-

¹ Exemplele cele mai convingătoare la noi: *Livada cu vișini* (L. Pintilie) *Regele Lear* (R. Pen-
ciulescu) și *Rosmersholm* (Aurel Manea).

tru comunicarea unei clare atitudini politice și ideologice. Meyerhold explică libertățile asumate prin *comandă socială*: textul trebuie să servească revoluției generale. Piscator, cunoscut și el prin similare restructurări deși nu de o egală amploare, revendică același criteriu al utilității politice. Textele pot fi făcute folositoare « tot așa cum întreaga istorie a lumii a fost folosită la propaganda politică a ideilor luptei de clasă ». În *Hoții*, Piscator schimbă optica asupra lui Karl Moor, descendentă prin plasarea lui Spiegelberg ca personaj principal, mută în prim plan ceea ce era în fundal. O epocă de efervescență revoluționară lansează regizorul care nu sacrifică operei integritatea unei ideologii, ci dimpotrivă îi supune piesele. *Textul servește, structura se modifică*. Piscator afirmă eroarea de a contesta adaptările prin referințe la alte arte: « Încă nu ne-am dezobișnuit să privim operele de pictură sau de sculptură altfel decât sub un raport muzeal »¹. Cuvinte profetice.

Determină simplificarea intensitatea necesară unor perioade revoluționare. *De câte ori teatrul urmărește eficacitatea, socială sau politică, spectacolul este un proces de închidere a textului care devine univoc*. Deliberat el e redus la o singură atitudine. Aceasta, făcându-l să servească, îl istoricizează extrem. Dacă Brook sau Planchon nu sacrifică punctul de vedere teatral celui politic, Meyerhold, Piscator o fac. Este în distincția aceasta doar recunoașterea unei dispoziții de creație, valoarea estetică neapartenind exclusiv uneia sau alteia dintre variante.

Există azi un fenomen descins din inițiativa marilor artiști revoluționari dar care nu mai corespunde imperativului social, adaptarea textului justificându-se doar prin tentativa personală a regizorului de a-l face să comunice o idee a sa. Cineva observă că o asemenea încercare e valabilă doar în condițiile realizării unei noi piese coerente, altfel regizorul, care nu mai vorbește în numele unei clase sau a unei societăți, ar trebui să se rezume la procedeul influenței inverse. Modelarea piesei pentru a comunica un punct de vedere personal și nu social e discutabilă (numeroase adaptări de acest gen s-au făcut după Shakespeare). *Univocitatea nu mai servește epocii ci doar individului*.

În căutarea nucleului

Artaud acuza cuvântul de a fi sustras teatrului occidental puterea, stilul pentru indicarea lipsei de frisoane a unor autori sănătoși, textul pentru obstacole ce le ridică în accesul pentru o idee fizică de teatralitate. Singurul responsabil; regizorul. Lui îi revin libertățile și obligațiile teatrului. La limită, Artaud suportă doar textele care « busculează simțurile, eliberează inconștientul comprimat... impune colectivităților adunate o atitudine eroică și dificilă »². Grotowski acceptă și el literatura doar în măsura în care tratarea ei teatrală produce dereglarea reflexelor stereotipe a clișeelelor. Artaud justifică excluderea textului și printr-o altă destinație acordată teatrului care ieșind din psihologie și caracter devine abisal și spațial. El vorbește despre regie ca organizare metafizică de forme unde cuvântului nu i se rezervă un loc decât în măsura în care își revelează resursele concrete. Destul de confuză, atitudinea lui Artaud se remarcă prin consecvența cu care respinge orice aservire a teatrului, deci implicit și textul autorilor.

Mai clar apare atitudinea lui Grotowski. El apelează la texte celebre, aproape de valoarea unui mit într-o națiune sau cultură, prin care urmărește transmiterea unor mesaje despre condiția umană actuală. Pe Grotowski îl fascinează conflictul. Căci el luptă nu doar cu condiția de interpretare și analiză, ci chiar cu textul pentru a-l

¹ E. Piscator. op. cit. p. 100

² Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, 1964, p. 34

releva nucleul,¹ în jurul căruia se dispun ca într-un sistem planetar situațiile și personajele. Descoperirea primordialei focar al piesei pe care îl preia spectacolul, justifică sacrificarea celorlalte date ale sale. Deosebirea dintre această tehnică și aceea a adaptării individuale constă în faptul că acolo textul se închide pentru a comunica o idee, pe când nucleul nu e niciodată o idee ci un mit colectiv, o situație arhetipală. Reducția se face aici fără nici un comentariu verbal. Eugenio Barba, discipol al lui Grotowski, teoretizează și el, extragerea nucleului central ce trebuie să aibă un caracter complet fără ca prin aceasta « spectatorul să descopere „sensul unic” care ar fi propus acolo, creind el însuși un sens al său și un itinerar al său în rețeaua de imagini și de sunete misterios semnificative care l-au înconjurat » . Spectacolul urmărește maxima deschidere.

Coborîrea pînă la punctul ultim al operei îl sacrifică fabula pentru a-i reține doar statica situație arhetipală. Grotowski înțelege piesa ca bisturiu ce permite ieșirea regizorilor, actorilor dintr-un regim clausturant, ea punîndu-i în situația periculoasă a confruntării experienței lor cu cele trecute în condițiile unor mituri comune. Pentru aceasta, ca și Picasso, el re-crează cu mijloace teatrale o altă operă pornind de la simbul și nu de la structura celei atacate. Conflictul atinge capătul încordării și sfîrșește ca ruptură. Opera se dezintegrează. De aici regula ca stare permanentă a conflictului nu mai poate avansa. Victoria absolută e în realitate și un naufragiu.

Început de drum

Teatrul, îndeosebi cel american², anunță revenirea în prim plan a dimensiunii lui colective. Autorul fie compune un scenariu după ce asistă la căutările actorilor (Open Theatre), fie propune doar schița unui mit (Odin Theatre), însă cel mai frecvent dispare, asistînd acum la apariția operei colective (*Mysteries, Paradise Now* la Living ș.a.) Spectacolul e produs al grupului ce devine factor efervescent: el nu mai suportă presiunea autoritară, a unui dramaturg sau regizor. Existența în comun susținută pe principii morale și politice asigură dispoziția de maximă fecunditate a conviețuirii încrezătoare. Ierarhia se abandonează, conflictul trece în penumbră. Julian Beck spunea: « Noi existăm ca o cooperativă comunitară . . . Sîntem pe cale să descoperim metode de creație teatrală comunitară, noi vrem să creem piese care să nu fie dictate de autori sau regizori individuali, ci care să emane dintr-un organism format din numeroși indivizi care fac să se elibereze în același timp puterea colectivă și inspirația individuală ». Mulți creatori își asumă acest crez, teatrul devenind un mod de a fi în comun, de a găsi o soluție în comun, actori și public. Nimic nu se mai cere admirat căci el trebuie să însemne în primul rînd o trezire a conștiinței. Aceste trupe nu se retrag în artă ca într-o chilie, ci-i sacrifică prestigiile pentru a intra într-un dialog real cu lumea. Teatrul e în căutarea străvechii sale familiarități, căci nu se poate comunica decît cu un partener neîntîmîdat.

Mutația de la reluarea regizorală a unui text la creația colectivă e drumul de la individual la comunitar, de la durabil la efemer, de la autoritate la democrație, ivit din înțelegerea artei nu ca delectare sau meditație, ci ca instrument social urgent. Este aventura de azi a teatrului.

¹ L. Jessner, regizor expresionist vorbea pentru adaptările shakespeariene de căutarea grund-motivului și sacrificarea elementelor nefundamentale — Revue d'Histoire du Théâtre, 1, 1965.

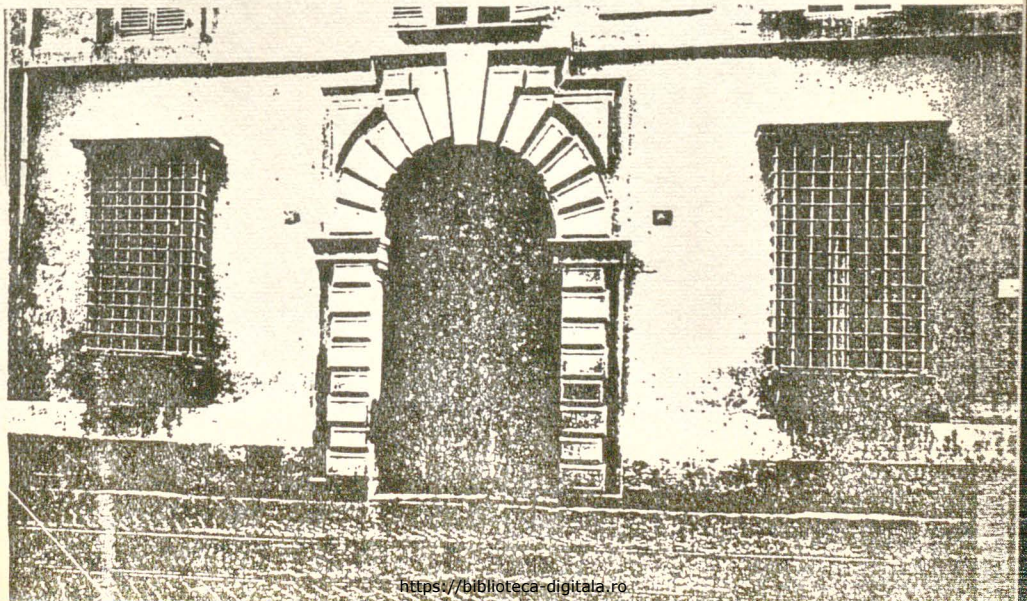
² Teatrul european, cu o mare tradiție literară, deci conflictuală, se desprinde mai greu decît cel american de ideea reprezentării unui text preexistent spectacolului. Acesta preocupat mai mult de relația cu publicul îl evită cu lejeritate, fără complexe și eforturi.



— Urbano VIII fa visita al Bernini.
Roma, Palazzo del Bernini in via della Mercede, n. 11.
Lunetta dipinta nella casa del Bernini in Roma (1640-44).

B E R N I N I AUTOR DRAMATIC

La casa del Bernini a Roma, oggi.





Inepuizabilul Baroc

Fără-ndoială, fenomenul contemporan de « repêchage », adică de re-dare la iveală a unor texte dramatice uitate, ieșite din raza de interes a teatrelor și a criticii, are certe aspecte faste. Nu numai pentru că asemenea texte îmbogățesc și diversifică repertoriile — într-un moment de stagnare a inspirației « originale » —, ci mai ales pentru că recuperările se fac în funcție de actualitatea, de eficacitatea ideilor și a soluțiilor dramaturgice și scenotehnice față de conștiința publicului de azi. Se descoperă înfățișări noi, necunoscute, ale unor autori fie desconsiderați, fie studiați unilateral, fie transmiși în mod trunchiat de tradiție. Se repară nedreptăți și se afirmă valori, se redimensionează anumite judecăți peremptorii, într-un proces de altfel firesc, deoarece fiecare epocă și-a avut propria viziune și propria măsură a « clasicii », preluată sau relansată. Iar când, pe lângă scuturarea prafului de pe hîrtii și tipărituri cunoscute, înregistrate de istoria teatrului, se ajunge și la descoperirea unor manuscrise inedite de o anumită importanță, — operația devine deadreptul triumfală.

Acesta din urmă e cazul « comediei ridiculoase » Fontana di Trevi ovvero La verità scoperta a pictorului, sculptorului și arhitectului Gian Lorenzo Bernini, scrisă în 1644 și descoperită abia în 1963 de Cesare D'Onofrio, biograf al marelui artist baroc. Descoperirea nu e datorată pur și simplu hazardului, ci unei răbdătoare și minuțioase scormoniri pe firul unor indicații și mărturii preexistente. Fiindcă istoricilor și criticilor de artă le era cunoscut de mult faptul că, alături de prodigioasele sale lucrări de sculptor, arhitect și pictor, Bernini a desfășurat și o impresionantă, întinsă activitate de om de teatru « total »: ca autor, ca pictor-scenograf, ca abil scenotehnician, ca muzician, și nu mai puțin ca actor și « director de scenă ». Rafinatul călător și literat John Evelyn nota în al său Diary, chiar în anul elaborării comediei lui Bernini: « La puțin

timp după sosirea mea la Roma, Bernini a reprezentat o operă teatrală . . . pentru care a pictat decorurile, a sculptat statuile, a născocit mașinile, a compus muzica, a scris comedia și a construit teatrul ». La rîndul său, Paul-Fréart de Chantelou, în *Journal de voyage du Chevalier Bernin en France*, vorbea de extraordinare virtuți de « actor », de « dirigitor de ansambluri de actori » (în majoritate ucenici sau membri ai familiei), de « autor » și bineînțeles de scenograf și specialist în scenotehnică. Raimondo Montecuccoli, faimos general și scriitor militar, învingătorul turcilor în bătălia de la Saint-Gothard, relatează în 1637 ducelui de Modena : «... ca să fiu drept, n-a fost om care să nu rămînă uluit de o atît de vie naturalețe de artificiu, și care să nu aducă mii de laude și de binecuvîntări la adresa Autorului ». Se pare că Bernini simțea voluptatea deosebită de a-și epata privitorii prin montări spectaculoase, prin trucuri și aparate « de făcut nori, fulgere și trăznete », « de simulat incendii și cutremure », dar, în aceeași măsură, și de a zmulge hohote de rîs prin replici « grase și licențioase » cu împunsături ironice la adresa Curții papale și a personajelor care o frecventau.

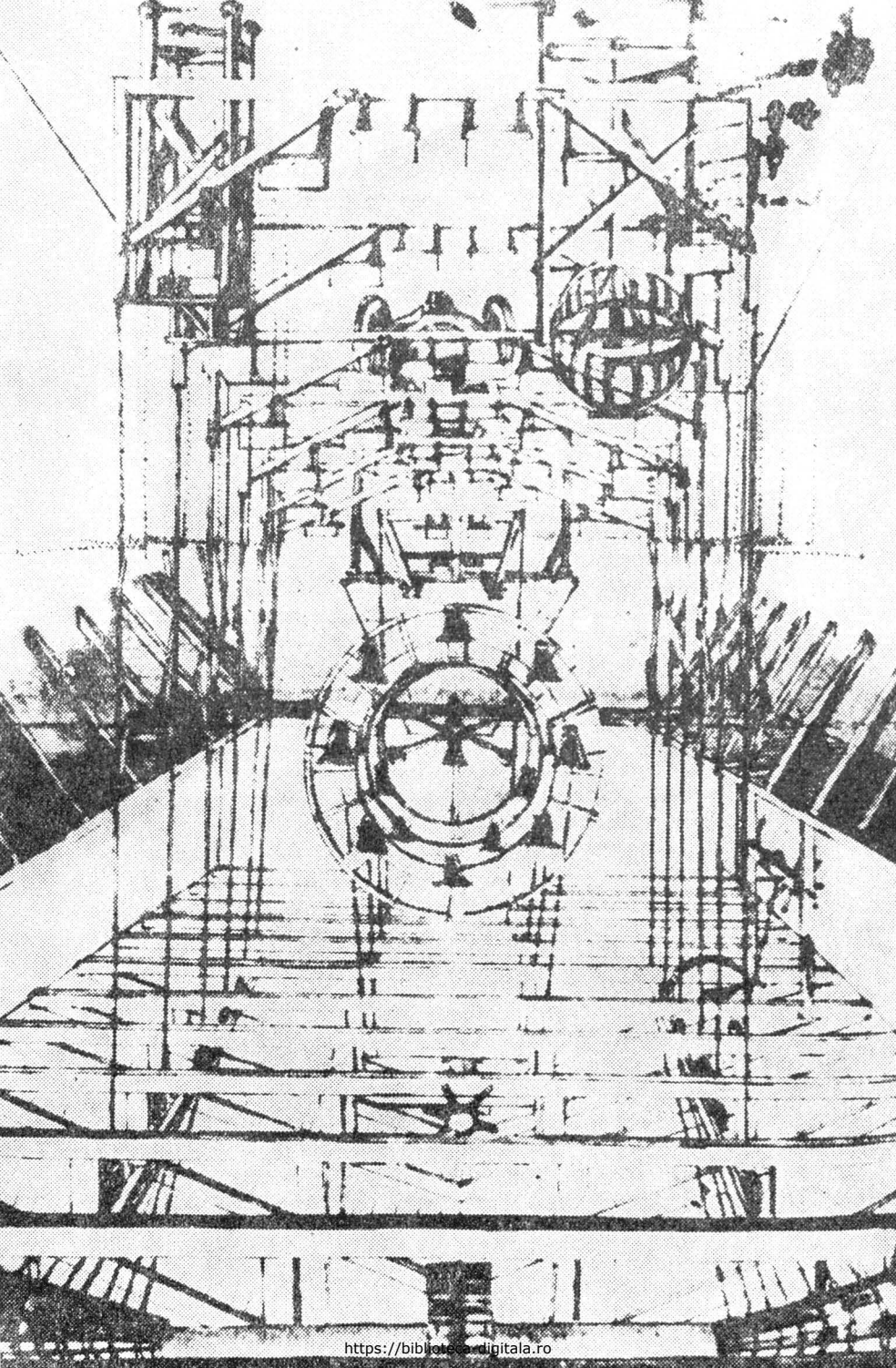
Pînă acum cîțiva ani, istoria artelor s-a mulțumit cu consemnarea acestor mărturii. Îi revine secolului nostru meritul de a fi scos la lumină zilei documentul, cu totul excepțional, al unui text scris de mîna lui Bernini, prin perseverența și fericita cercetare a lui Cesare D'Onofrio. Manuscrisul a apărut, însă, ca o pictură, ca o frescă ușor deteriorată, incompletă. În sensul că, folosindu-se de « canavalele » comediei dell'arte, de nesfîrșitul catalog de « lazzi » — de gaguri, cum am spune noi astăzi —, Bernini s-a mulțumit în unele scene doar să indice tipul de improvizație pe care urma să-l dezvolte în cursul reprezentației. De aici, necesitatea unei « reconstituiri », a unei întregiri a textului pe baza reperării exacte a dialogurilor și acțiunii la care se referea autorul. Sarcina aceasta și-au asumat-o Cesare D'Onofrio însuși, ca vechi cunoscător al operei berniniene, Franca Caprino și Alberto Perrini, acesta din urmă scriitor de piese, excelent tehnician și teoretician al țeșăturii dramaturgice. Echipa a depus o muncă de veritabili « restauratori », întru totul analogă cu aceea a restauratorilor de opere picturale sau arhitectonice. Subtitlul de « restaurare » e astfel, perfect justificat: nimic din dialog nu le aparține celor trei colaboratori, replicile fiind toate ale lui Bernini și ale « canavalelor » folosite de el. « Restauratorii » și-au permis să adauge doar indicațiile scenice (de autor), precum și să împartă comedia nu în 5 acte, cum era în original, ci în 2 părți, după obiceiul actual. A rezultat o comedie ușor de pus în scenă cu mijloacele și în spiritul teatralității contemporane.

Teatrul lui Bernini mi se pare, într-adevăr, excepțional, de o modernitate surprinzătoare. Ilustrul sculptor și arhitect avea, indiscutabil, și geniul teatrului, materializat cu aceeași forță și bogăție de resurse ca în artele plastice. La observația lui Filippo Baldinucci, citată de Lionello Venturi în *Storia critica dell'arte*, și anume că Bernini a știut să dea unitate picturii, sculpturii și arhitecturii, s-ar putea adăuga și teatrul, perfect încorporat acestei unități. După cum din sinteza stilistică berniniană, recunoscută în «francheța tușeului, care e un miracol» își trage sevele și vocația teatrală, gustul pentru satiră și pentru caricatura corpolentă, dar elegantă: «Efect al acestei francheți a fost faptul că el a lucrat excepțional în acel soi de desen, pe care noi îl numim caricatură, sau de tușeuri șarjate, deformând în glumă și stilcind efigia unor persoane, fără să le răpească asemănarea». Cu un secol și jumătate înaintea lui Goldoni, «cavalerul» Bernini demonstrează o capacitate comică, de dramaturg, cel puțin egală cu a părintelui lui Arlechin, slugă la doi stăpîni. Simțul teatralității — firește, sub influența comediei dell'arte — îl conduce la eșafodarea unui original «teatru în teatru», la demonstrarea mecanismului nașterii unei piese chiar în momentul reprezentării ei pe scenă, ceea ce trimite imediat la ideea unei anticipări a lui Pirandello. Mai mult, înaintea lui Diderot, Bernini dă impresia unei intuiții — prin tratarea dintr-un dublu unghi vizual a unor personaje — a «efectului de distanțare» brechtian.

Dincolo, însă, de aceste considerente, «comedia ridiculoasă» Fintina Trevi sau Adevărul dat pe față e un text plin de farmec în care trăiesc personaje vii, implicate într-o acțiune bogată în inventivitate și umor, o piesă care întrunește toate atributele «clasicității»: raționalitate, limpezime, «natură ideologică sau intelectuală» care-i asigură universalitatea. Descoperită și «restaurată» în zilele noastre, este — vrînd-nevrînd, orice ar spune anumiți «puriști» — o comedie a secolului nostru, deci și a «Secolului 20», care-și asumă o sarcină de mare cinste publicînd-o pentru prima oară în lume.

FL. P.

P.S. În ceea ce privește traducerea, mi-am permis să dau o «culoare locală», regională, dialogurilor în dialect (venețian, napoletan, românesc — în original). Oricît de arbitrar și de criticabil, acest procedeu mi s-a părut posibil, dacă nu unicul, în intenția de a restitui, măcar parțial, savoarea, truculența de limbaj a creaturilor lui Bernini. De altfel, aceasta a fost și sugestia lui Alberto Perinelli, căruia îi mulțumesc și aici pentru amabilitatea de a-mi fi pus la dispoziție prețiosul text berninian.



O PREMIERĂ EUROPEANĂ

FÂNTÂNA TREVI

sau

ADEVĂRUL DAT PE FAȚĂ

comedie ridiculoasă

de

GIAN LORENZO BERNINI

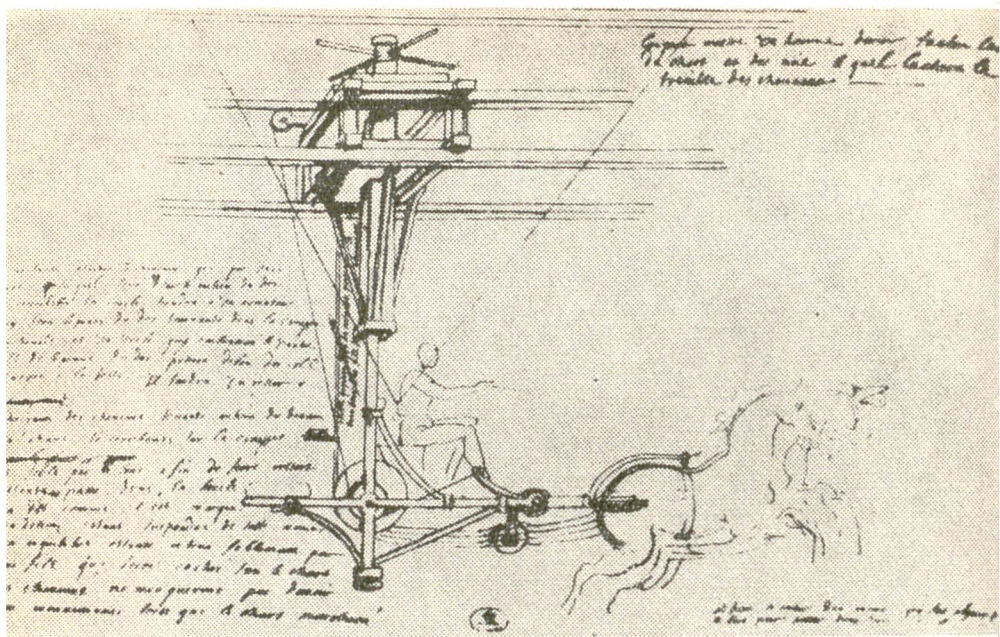
restaurare dramaturgică în două părți

de

CESARE D'ONOFRIO, FRANCA CAPRINO, ALBERTO PERRINI

PERSONAJELE COMEDIEI

GRAZIANO (Gian Lorenzo Bernini 1598—1680) ● **ZANNI TRAFFICHINO**, mască venețiană, servitorul lui Graziano ● **ROSETTA** slujnicuță a lui Graziano ● **ANGELICA**, fiica lui Graziano și iubita lui Cinzio ● **CINZIO**, curtean, iubitul Angelicăi ● **COVIELLO**, mască napoletană, servitorul lui Cinzio ● **ALIDORO**, pictor și poet napoletan, care scrie comedii (Salvator rosa, 1615—1673) ● **COCHET**, pictor francez ● **IACACCIA**, meșter-șef ● **SEPIO**, tâmplar ● **MORETTO**, tâmplar ● **ROMOLO** și **PAVOLO**, tâmplari care nu vorbesc ● **DOI NEGUȚĂTORI IUDEI** ● **PAPA** (Urban VIII, 1568—1644) ● **DOI CĂLUGĂRI PORTUGHEZI** ● **DOI BĂIEȚI**, care nu vorbesc



Casa, atelierul și «șantierul» lui Graziano, la Roma.

La stînga—casa, cu poartă, ferestre și balcon (sau fereastră la parter cu gratii de fier).

La dreapta un grilaj sau un portal, un zid și grupuri de marmoră (ale lui Bernini) ascund depozitul de material scenic și de «mașini». La momentul oportun, două din acestea vor fi aduse în scenă sau vor fi armate cu respectivele pîrghii, arcuri și manivele.

Ca fundal, dincolo de zidul curții, cupole, acoperișuri și ruine ale Romei din secolul al XVII-lea.

Ca alternativă, lăsîndu-se neatînsă «casa» cu poartă, ferestre și treceri practicabile, fundalul scenei va putea fi ocupat de realizarea teatrală a proiectului berninian, nicidec concretizat, al Fintinei Trevi.

Poate fi luată în considerare și o scenografie multiplă (simultană) și sintetică a Romei din secolul al XVII-lea.

Iacaccia, Sepio și Moretto (și ceilalți doi mașiniști, Romolo și Pavolo, care nu vorbesc) se vor preface a construi suporturi, rame, culise și panouri, pe care pictorul Cochet le va colora pe scenă. De asemenea, vor pregăti «mașina» de produs nori și tunete. Această activitate scenotehnică (de teatru în teatru) va trebui să aibă loc adeseori în «contrapunct», adică prin joc mut, fără replici.

În partea a doua, aparatura și instalația scenică vor trebui să fie și mai complete, în stare de funcționare. Iar panourile, pictate de Cochet, aproape terminate.

Persoane din cortegiul papal, care nu vorbesc: un Purtător al crucii, Maestrul de ceremonii, Cardinali, Prelați, Demnitari, Curteni, Gărzi elvețiene.

În zori. Porțile și ferestrele sînt închise. Cinzio și Coviello se plimbă pe sub balconul Angelicăi. Se aude, din apropiere și în răstimpuri, sunetul unui clopoțel. Cinzio și Coviello se trag la o parte, într-un colț de umbră. Intră un călugăr portughez, care traversează încet scena: în mîna stîngă ține un felinar care-i luminează picioarele și chipul (dar, conform dispozițiilor epocii, felinarul e orb în față și în părți): cu mîna dreaptă scutură un clopoțel.

CĂLUGĂR (*între un sunet de clopoțel și altul, îngînă*): Faceți fapte bune, frăților, pentru Io amor de Deos !... Faceți orațiune și rugați pe nost Senior para las àlmas do Purgatorio !... .

(Iese și cîteva clipe i se aud, îndepărtîndu-se, vocea și clopoțelul, cu intermitențe).

Cinzio și Coviello se plimbă din nou pe sub balcon. Pauză.

CINZIO: Ce vâl de nebulie coboară peste ochii îndrăgostiților cînd crudelul Amor le-a străpuns inima cu săgețile sale nemiloase? Oh, Angèlica !, stăpînă prea dulce a sufletului meu și regină a zilelor și nopților mele ! Știu prea bine că ții razele privirilor închise în somn ! Și dacă tu încă mă visezi și mă vezi, eu să te văd nu pot ! Oh, oh, dacă te-aș putea vedea, ca o arătare de vis, cum dai lumină ferestrei tale ! Cu toate că știu că nu mi te poți arăta, de mii de ori am privit spre balconul tău, suspinînd în această lungă noapte !

COVIELLO: Știu eu de cîte ori, nenorocitul de mine ! Fiț în sus, fiț în jos, toată noaptea, că-mi simți oasele trudite și rupte !... Poftim, stăpîne ! Aproape că se luminează de ziua ! Oamenii se sculară și noi nici nu ne culcarăm !

CINZIO: Ferice de tine, Coviello, că nu simți mușcăturile dragostei !

COVIELLO: Ferice de matală, că nu simțirăți mușcăturile foamei !

CINZIO: Eu am hotărît să nu cer alt hatîr domnului Graziano decît să mi-o dea pe domnișoara Angèlica de nevastă. Cînd am să dobîndesc aceasta, am să ajung la tot ce am dorit pe astă lume.

COVIELLO: Chiar așa, dar cum ? Cine nu are nimic, ca matală, se poate linge în tihnă pe bot !

CINZIO: Ce să fac, atunci ?

COVIELLO (*confidențial*): Cinzio, iubittle, eu ți-o spun cu litere mari de tipar : dacă vrei să rămii în orașul ăsta și dacă vrei ca Graziano să ți-o dea pe Angèlica de muiere, bani îți trebuie. Matală, la Roma, n-ai alți galbeni și altă cheazăsie decît bunăvoința Eminenței Sale Cardinalul. Ei, cînd ți se dă prilejul, folosește-l, veniți-ar boala să-ți vie, matală și lui !

Clopotele Romei sună de utrenie. Cinzio și Coviello se descoperă, își fac semnul crucii și, mecanic, cu minile împreunate, fiecare pe contul său, morfolesc o rugăciune. Cerul s-a mai luminat.

CINZIO (*și-a terminat rugăciunea*): Amen.

COVIELLO (*încheie și el, și reia pe același ton de dinainte*): Amen. . . Da, veniți-ar boala, ție și lui ! Oh, de-ar putea Coviello ce poți matală ! Ar fi cîștigat o împărăție întregă !

CINZIO: Cum ?

COVIELLO: Ajunge să vrei. . .

CINZIO: Și ce-ai vrea ?

COVIELLO: Vreau să te văd domn. Un domn într-un rădvan mare de catifea cu patru feciori de casă în livrea de brocat. . .

Apar doi neguțători cu pălării galbene. Se țin la o anumită depărtare și se închină cu respect în fața lui Cinzio.

CINZIO (*incrunându-se la cei doi*): Iată trista binețe a dimineților mele, Coviello !
(*le întoarce spatele*).

COVIELLO: Veni-le-ar ! Deschiseră gardul de la ghettou !

CINZIO: Știau că mă vor găsi aici !

COVIELLO: Deh, bine încep și ziua asta ! Soarele aduse belelele în cârcă !

CINZIO: Vai mie ! Acești doi iudei au venit iarăși să-mi ceară datoriile și mă simt la ananghie, pentru că iarăși trebuie să le spun să se întoarcă din cale cu punga goală. (*Încetul cu încetul, se-ntoarce spre cei doi, iar aceștia fac din nou plecăciuni. Cinzio le arată din nou spatele. Lui Coviello*): N-ai. . . putea să le faci față tu ?

COVIELLO: Să le fac față cu gura, da: semper et in hora nostra morte, amen ! Să le fac față cu bani, în vecii vecilor ! Căci dacă stăpînul e o găleată goală, sluga e o găleată fără fund !

CINZIO: Te du, Coviello, om neprețuit ! Oh, măreți sînt napoltenii ! Oameni isteți, filosofi și biruitori ai nefericirii lor și-a altora ! Te du ! (*Se îndepărtează, fără să se întoarcă. Cei doi neguțatori se apropie cu pași mici de Coviello. Se opresc la o oarecare distanță și-i fac o plecăciune.*)

PRIMUL NEGUȚĂTOR (*cu accent ebraic*): Sluga domniilor voastre, ilustrissime !

COVIELLO (*printre dinți*): Veniți-ar rău să-ți vie !

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: Iertați trebuințele noastre. Am fost de atîtea ori la domnul Cinzi pentru chiriile noastre, și tot mereu ne-a spus să venim la domnia voastră ilustrisimă. Să ne achitați. . . Nu cumva astăzi ne dați ?

COVIELLO: Oh, v-aș da bucuros ! Cu virful și cu latul ! (*Duce mîna la spadă, izbutind să scoată ceva mai mult decît mînerul*) Cu spurcăciunea asta, da ! (*Coviello, dîndu-și importanță, își face vînt cu ciotul spadei sale late, în chip de evantai*) Dar unor dobitoci ca voi e păcat de moarte să vă facă omul un bine ! De mai multe ori, domnul Cinzio vruse să-mi dea bani să vi-i dau, dar eu nu vrui să-i iau pentru că în schimbul celor două parale ce vă datorează, vrusei să vă fac hatîrul să cîștigați mai mult de-o sută de scuzi pe an. Dar e un păcat de moarte să vă facă omul un bine !. . . Nu știți oare că domnul Cinzio are pile nemalpomente la Prințul-Cardinal ?

PRIMUL NEGUȚĂTOR: Aaaai !

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: Să iertați neștiința noastră. . .

COVIELLO: Ei, mai știți oare că domnul Cinzio e chemat în fiecare zi la Palat ? Și că dacă dumnealui nu e acolo, nimeni nu știe ce să facă și ce să zică ?

NEGUȚĂTORII: Aaaa !

COVIELLO: Și mai știți că Eminența Sa îl iubește pe domnul Cinzio ca pe un frate ?

NEGUȚĂTORII: Ooooh !

COVIELLO: Știți că Prea Sfîntul Suveran. . . (*descoperindu-se cu respect, toți trei*): Prea Iubita Sa Sfîntenie Papa. . . se gîndește mereu la dumnealui și la mine ?

NEGUȚĂTORII: Uuuuh ! Badanai ! lahei !

COVIELLO (*important, dar confidențial*): Mde ! Mă silirăți să v-o spun. . . ! Ieri Papa fu încruntat și căzut pe gînduri în timp ce mîncă o farfurie de ciorbă. — Sfîntă Majestate a Prea Fericitei Voastre Sfîntenii — îi spuse Maestrul de Cameră — dar de ce aveți căutătura asta atît de îngrijorată, cum nici un osîndit la furcă n-o are ? — Și Papa răspunse așa : — Sînt negru la față pentru că astăzi nu l-am văzut pe domnul Cinzio și pe domnul Coviello : dacă nu-mi fac plăcerea să-i binecuvîntez pe amîndoi în fiecare zi, nu pot să mîninc cu poftă, gratis et amore Deo in secura securorum, amen !

NEGUȚĂTORII: Amen !

COVIELLO (*pastîşînd latineasca din « Dies irae »*): Ora pronobisse diesilla pe ăestele voastre de mortăciune, focul să le ardă !

NEGUTĂTORII: Amen !

COVIELLO: Şi nu isprăvii ! Domnul Cinzio vruse să vă facă rost de un înscris, ca să puteţi umbla în trăsura cu femeile voastre ! Şi nu isprăvii ! (*Arătînd spre pălăriile lor galbene*) Un înscris să puteţi purta pălărie neagră, nu galbenă, să puteţi vedea în voie vilele astea, palatele şi grădinile ! Fintînile astea ! (*Arată decorul*).

NEGUTĂTORII: Ah ! Oh ! Aivei ! . . . Asta ziceam şi noi mulţămită !

COVIELLO: Dar e păcat de moarte curat să vă facă omul un bine ! Deh ! Am să vă dau paralele astea prăpădite, şi duceţi-vă învîrtindu-vă !

PRIMUL NEGUTĂTOR: Nu, nu, nu, înduraţi-vă de noi !

AL DOILEA NEGUTĂTOR: Nu le vrem, domnule !

COVIELLO: Ba, eu vi le dau !

PRIMUL NEGUTĂTOR: Ba, noi nu le vrem !

AL DOILEA NEGUTĂTOR: Ba, ba, ba şi ba, pe cîntea noastră !

COVIELLO: Cum adicătele? Cînd da, cînd ba?

PRIMUL NEGUTĂTOR: Domnia voastră are să ne ierte.

AL DOILEA NEGUTĂTOR: Iertaţi, iertaţi neştiinţa noastră.

COVIELLO: De ! . . . Fiat voluntas tua ! Facă-se voia ta !

NEGUTĂTORII: Amen ! Amen ! Plecăciune. . . Plecăciune. . . (*se retrag făcînd plecăciuni*)

COVIELLO: Să fiţi sănătoşi ! Şi dacă se-ntîmplă să găsiţi o mană mai lungă decît asta. . . aduceţi-mi-o ! Şi-o spadă !

PRIMUL NEGUTĂTOR: Lăsaţi pe noi. . .

AL DOILEA NEGUTĂTOR: Lăsaţi. . . (*ies*)

CINZIO (*ieşînd din adăpostul său, rîzînd*): Bravo, domnule Coviello ! Bravo ! . . . Nici că se putea o născocire mai straşnică !

COVIELLO: Trebuie să ştii să le nimereşti născocirile astea !

Din casa lui Graziano se aud lovituri de daltă, din răstimp în răstimp, pînă la apariţia în scenă a lui Graziano.

COVIELLO: Auzişi? (*arătînd spre casă*) Bătrînul şi-ncepu să trudească.

CINZIO: Domnul Graziano !

COVIELLO: Ce-ai zice dacă eu, Coviello, mi ăi-l fac să vină cu pălăria în mină să te roage s-o ici pe Angèlica de femeie, fără să-i rămîi dator cu nimic? N-ar fi mai bine?

CINZIO: Aşa ceva nu poate să se întîmple, fiindcă n-am nici un sfaţ în buzunar, şi domnul Graziano ştie asta.

COVIELLO: Chiar şi fără un sfaţ, aşa ceva poate să se întîmple dac-al face ce-ăi zic eu. Ia cu chirie un rădvan mare de catifea cu patru feciori. Un rădvan aşa de mare, cu cincizeci de scuzi pe lună, nu-i cine ştie ce scofală. Pe urmă. . . un slujitor să zvonească în dreapta şi-n stînga. (*se prefacă că răspîndeşte zvonul*): Stăpîn'miu moştenire ! Da ! O moştenire de o mie de scuzi ! Da ! . . . ssst ! gura ! e o taină ! (*lui Cinzio*) Cu şase sute de scuzi poţi face pe domnul.

CINZIO: Bun. Şi pe urmă?

COVIELLO: Pe urmă? Ai să vezi cum vine într-o goană Graziano.

CINZIO: Şi dacă nu vine?

COVIELLO: Vine, vine. Dacă n-o veni, să-mi retezi căpăţîna ! (*face un gest cu palma să fie tăiat*) Iar matale ai să binevoieşti să te-nsori cu Angèlica. . . pentru că vine, vine Graziano !

CINZIO: Cu pălăria-n mină.
COVIELLO: Cu pălăria-n mină !
CINZIO: Cu șase sute de scuzi fac toate astea?
COVIELLO: Cu șase sute de scuzi.
CINZIO: Dacă se face, fac împrumutul.
COVIELLO: Ai să zici: da' unde-s șase sute de scuzi ăștia?
CINZIO: Chiar, unde-s?
COVIELLO: Și eu răspund: în buzunar.
CINZIO: În buzunarul cui?
COVIELLO: În al matală, domnia ta ! Și nu șase sute, ci o mie de scuzi aur ai în buzunar !
CINZIO: Eu?
COVIELLO: Tu ! Dacă vrei ! Că dacă nu vrei: rien !
CINZIO: Vorbești în dodli, Coviello, dragul meu !
COVIELLO (*confidențial*): Iai-stai și m-ascultă. Aici la Roma trăiește un gentilom străin, un napoltean, putred de bogat și cu vîrte. . . mda, unu' din ăla care mîzgălesc pe pînză !
CINZIO: Aha, un pictor, adică un virtuoz. . .
COVIELLO (*încuviințînd*): Îhî ! Un vîrtos, cum se zice p-aici. Virtosu ăsta care mîzgălește, moare după teatru, scrie comedii, joacă și cîntă; pe toate le face singur.
CINZIO: Ca și Graziano !
COVIELLO: Chiar ca Graziano, nu ! Pentru că ăst cavalier napoltean, nu se pricepe deloc la năzdrăvăniile astea de mașini de teatru ! De-aia vrea cu tot dinadinsul să vadă o comedie cu perspectivele alea frumoase pe care știe să le facă dom' Graziano.
CINZIO: Și ce ne pasă nouă?
COVIELLO: Ne pasă, dac-om ști să-l prindem pe dumnezeu de picior !
CINZIO: Cum?
COVIELLO: Cul e în stare să-i facă bucuria, gentilomul îi dă o mie de scuzi aur.
CINZIO: Dacă fi în locul lui Graziano, aș fi în stare. Dar nu sînt Graziano și n-am ce perspective de comedie să-i arăt, val mie !
COVIELLO: Vezi că gentilomul ăsta nu poate să facă tîrgul cu Graziano, că-l taie în bucăți !
CINZIO: De ce?
COVIELLO: Cum de ce? Pentru că Graziano e foarte mîndru pe mașinăriile și perspectivele lui ! De-ala își ține socotelile la secret. Ergo: mîzlicul ăsta trebuie să-l facem noi ! Trebuie să intrăm pe fereastră dacă ușa-i încuiată !
CINZIO: Păi dacă-și ține socotelile în secret, cum să-l le arătăm noi?
COVIELLO: Îi pui să facă o comedie.
CINZIO: Eu?
COVIELLO: Tu !
CINZIO: Cum?
COVIELLO: Îl apuci și-l duci de nas și-l spui că Prințul-Cardinal vrea să vadă o comedie nouă de-a lui. Atunci Graziano o face și gentilomul poate să vadă cum o face.
CINZIO: Dar domnul Graziano. . .
COVIELLO: Nu trebuie să știe că ăla se uită la ea ! Și-așa, mia de scuzi aur pică în buzunarul matală !
CINZIO: Nu, nu, nu ! Mi se pare o socoteală strîmbă !

COVIELLO: Cin' nu fură... n-are-n gură !

CINZIO: Și dacă domnul Graziano își dă seama că interesul nostru e în paguba lui?

COVIELLO: Aș ! Ascultă-mă pe mine ! Matale ai norocul că Eminența Sa își pleacă urechea la vorba matale...

CINZIO: Ei și?

COVIELLO: Matale ai un hatir pe care Graziano nu-l are. D-aia se poate face matrapazlicurile ! Oare nu ăsta-i meșteșugul care se meșteșugărește la Curte? Cel ce are mult ia de la cel ce are puțin. Altminteri, cum ar putea să trăiască bieții curteni? Hai, că te lămuresc eu cum se fac paralele. (*Mimează monologul cu plecaciuni și samalecuri, sărituri și gesturi foarte elocvente*) Unu-i face altuia așa... și alălalt răspunde așa. Unu' se prinde să zică o jumătate de adevăr și alălalt răspunde cu o jumătate de minciună. Unu' zice nici da, nici ba, alălalt zice nici ba, nici da. Unu' linge, altu'-mpinge ! Sentimente ! Complimente ! Prea plecat ! Îndatorat ! Unu' vine, altu' ține, da' nîme' nu e dat în brîncă, pîn-la urmă toți mîncîcă !... Bîrbierul nu ciupește cinci sute de scuzi pentru ce zice și pentru ce nu zice? Și secretaru' nu pune mîna pe cincizeci de mii de scuzi pentru o frîntură de solie șoptită în urechea stăpînirii? Și la Palat, perfectu' nu cheltuiește nebunește făcînd juma-juma cu arhitectu'? Pentru că acolo, în locurile înalte, mîncîcă bucătaru' și subbucătaru', paznicu' cu praznicu', vizitiu' și surugiu', crîsnicu' și vistiernicu', grăjdaru', fintînaru' și grădinaru', vardistu' și vagmistru', cavaleru', călugăru', abatele și cardinalu' : ian te uită, ce risipă ! Văzuși, ce mai ghiftuială obștească ? ! Dă-mi tu că iau ! la-ți tu partea, că ți-o dau ! Juma' faptă cică dă binefacere, juma' scriboșenie curată !... Ergo postergo, deci prin urmare așadar : gentilomul napoltean își ia perspectivele lui Graziano, matale-ți iei mia de scuzi de la gentilom, Graziano nu pricepe și-și ia hatîrul Palatului cu pila matale, fata lui Graziano te ia pe matale și matale îți iei scuzii și dimpreună cu ei pe Angêlica ! Așa-i că-l prinserăm pe Dumnezeu de picior ? !

CINZIO: Ah, Coviello ! Dibăcia ta bagă-n sac toată Academia de filozofie !

COVIELLO (*mindru*): Ascultă-l pe dascălu' ce-ți stă în față !

CINZIO: Bine, bine ! Dar ce trebuie să fac ?

COVIELLO: Domnului Graziano, acuși, vreau să-i zici că-i puseși o pilă la Curte, că-l lăudași la Palat. Și că Palatul se gîndește la el. Și că Eminența Sa poștește să vadă o comedie de-a lui...

CINZIO (*stîrnit*): Așa, așa, foarte bine : se vorbește despre comediile astea că-s trebușoare care fac să crape de rîs pe cei ce umblă pe la Curte. Pentru că fiecare, de la mic la mare, față bisericească sau cavalier, mai ales dacă-i născut la Roma, își are tainul lui !

COVIELLO: Graziano o să-ți rămînă îndatorat ! Asta-nseamnă să fii curtean deștept : să bagi în buzunar o mie de scuzi aur și să-i faci o plăcere Stăpînului și orașului întreg.

CINZIO: Da, da, fugi și anunță-mă domnului Graziano !

COVIELLO (*pleacă în goană, dă să bată în poartă, dar se răsgește și se-ntoarce repede înapoi*): Lui Graziano vreau să mă arăt ca un slab de mînt : tont ca o muiere îndărătnică. Vaca o dai în paza cui nu știe să mulgă ! Așa, am să fiu mai crezut decît dacă dumnealui m-ar socoti un om isteț !

CINZIO: Bine, bine. Am să zic și eu același lucru despre tine.

COVIELLO: Fug ! (*fuge și bate în poartă*)

ZANNI (*se arată la o fereastră*): Apoi cine-o fo' de-o bătut în poartă ?

COVIELLO: Io !

ZANNI: Și ce poștești?

COVIELLO: Io nu poftii nimic.

ZANNI: Apoi, dacă, nu poștești, după ce ai fo' bătută?

COVIELLO: Pentru că așa-mi spuseră.

ZANNI: Apol că cine ț-o fo' spusă?

COVIELLO: Stăpîn'miu.

ZANNI: D'apol, că cine ți-i stăpîn?

COVIELLO: Ăl' de-mi porunci.

ZANNI: Dară tu cine ești?

COVIELLO: Sluga lui stăpîn' miu.

ZANNI: Și stăpînu-tău cine-i?

COVIELLO: Ăl' de mă trimise.

ZANNI: D'apol cumu-i numele?

COVIELLO: Cum l-e numele.

ZANNI (*pierzîndu-și răbdarea*): Na, calce-te nevoia ! D'apoi zău că ești prostalău !

Ți-o fi intrată mintea în postul cel mare !

COVIELLO: Ba, doar cu burta-s în post !

ZANNI: Na, sărăcie ! Vrei un codru de pine?

COVIELLO: Da, domnule.

ZANNI: Cu un picuț de unsoare d-aia bună?

COVIELLO: Oh, da, domnule !

ZANNI: Și-un păhăruț de vin?

COVIELLO (*gîngurînd*): He-he-he, da, domnule !

ZANNI: Bon.

COVIELLO: Vin' cu ele-ncoa ! Vîno ! He-he-he ! . . .

ZANNI: Vrei să ți le urlu la vale !

COVIELLO: Domnule, da-da-da !

ZANNI: Ba, domnule.

COVIELLO: Ba, domnule? Cum ba, domnule?

ZANNI: Ba și ba, domnule.

COVIELLO: De ce?

ZANNI: D'apol pentru că n-am nici pentru mine și dacă n-am pentru mine, n-am nici pentru tine.

COVIELLO: Puturosu' naibii ! Vruși să mă iei peste picior?

ZANNI: Da, domnule.

COVIELLO: Adicăte cum? De cînd ajunse ciinele să muște cîine? Și vizitili să-i biciulască pe vizitii? Vezi că și eu vreau să te iau peste picior și ca să nu pierdem timpul, spune-mi ce ai tu mai scump, să te ard pe loc. Cînstea?

ZANNI: Ba, domnule.

COVIELLO: Măta, sor-ta, tat'tu?

ZANNI: Ba, domnule.

COVIELLO: Morții și strămorții tăi?

ZANNI: Ba, domnule.

COVIELLO: Atunci, ce ai mai scump?

ZANNI: Pofta de mîncat.

COVIELLO (*rîde comic, pufînd pe nas, apoi cu avînt*): Frate ! Frate-miu ! . . . Frăţioare !

ZANNI: Uh, uh ! De ce-mi spui frate? Doară nu ne-om hi întîlnită pe fo galeră? ! Vrei să mă faci să pierd timpul? Rămîi sănătos. . . domnule prostalău ! (*Dă să se retragă de la fereastră*)

COVIELLO: Hei ! Stăpîn'miu aşteaptă răspuns !

ZANNI: D'apoi cine-i stăpînu alesta, mînce-l primejdia?

COVIELLO: Cum adică? Nu cunoşti un cavaler aşa de vestit ca el? E domnul Cinzio, ilustrissimul, Jos pîlăria !

ZANNI: Tulai, aşa domn cu sula-n stralţă ! Şi mă rog frumos, ce poşteşte domnul Tinţio, alduitu'?

COVIELLO: Poşteşte să-l vadă pe domnul Graziano.

ZANNI: Pe domn' Graţian?... Nu-i.

COVIELLO: Cum adică? Nu-l acasă?

ZANNI: Nu-i.

COVIELLO: Cum de nu-i?

ZANNI: Nu-i ! D-apoi dacă-ţi spun că nu-i, nu-i !

ANGELICA (*stîrnită, se arată la balcon*): Cine-l doreşte pe domnul Graziano? !

CINZIO (*înlătînd, politicos*): Eu, domnişoară, eu îl doresc.

ANGELICA: Domnul Graziano e-acasă, e-acasă ! Imediat vă servesc, domnule ! (*lui Zanni, severă*) Ce fel de purtare e asta? Vine un gentilom ca să-l vorbească domnului meu tată, şi tu-i răspunzi că nu e, cînd e? Se poate?

ZANNI (*de la fereastră sa*): Se poate, pentru că numa' aşa-l slujesc cum trabă pe stăpînul meu, lară nu să-l trag de la lucru' lul de samă, ca să piardă timpu' cu cioclofenderii aegtia !

ANGELICA (*indignată*): Ce ciclofanderi ! Îndrăzneşti să te pui în gură cu un cavaler atît de vestit, hai? Am să te spun stăpînului, să te-nveţe el cum se vorbeşte, nătărăule !

ZANNI: Ascultaţi ce vă spun, domnişoară. . .

ANGELICA: Nu vreau să ascult nimic ! Fără zăbavă, fugi şi dă de ştire domnului tatăl meu.

ZANNI (*ofensat, răspunde maliţios*): Puneţi-o pe Rozeta să facă treaba aiasta, aşa cum v-o făcută şi altele !. . . (*Plecăclune*) Stăpînă ! (*Se retrage de la fereastră*)

ANGELICA (*vexată*): Oh, ce dobltoc obraznic ! (*lui Cinzio*) Domnul Cinzio cine ştie ce are să-şi închipuie, auzînd asemenea lucruri. . .

CINZIO (*îngăduitor şi politicos*): Oh, nu vă faceţi griji pentru mine, domnişoară ! La drept vorbind, domnia voastră ştie prea bine că acest servitor strălîn mi-a fost totdeauna potrivnic. . .

ANGELICA: E o mizerabilă halcă de mitocan ! Şi e potrivnic nu numai domniei voastre, ci şi mie, care sînt stăpîna lul, şi ar trebui să mă cîntească şi să mă servească. . .

CINZIO (*galant*): Pentru a servi e nevoie de iubire, aşa că mă puteţi socoti servitorul domniei voastre !

ANGELICA (*plăcut impresionată de frază, face semn îndrăgostitului să tacă, deoarece tatăl ei ar putea să le asculte conversaţia purtată între stradă şi balcon. Îi azvîrle o beza, după care, pe acelaşi ton de dinainte, reia*): Netrebnic soi de oameni, slugile astea, nu-i aşa?

CINZIO (*răspunzînd bezelei, continuă pe tonul obişnuit*): Dacă nu le-am trage din cînd în cînd, cîte o chelfăneală, s-ar sumeţi să poruncească ele, cu toate că ele trebuie să ne îndeplinească voile, lar nu noi lor ! (*Alt schimb de sărutări zburătoare, deşi conversaţia continuă*) Ar trebuie să fie o lege după care servitorii, în loc de bunăvoinţă, să primească, în fiecare zi cîte un car de ciomege în cap. (*În timp ce Cinzio şi Angelica scot un zumzet, ca fond sonor, Coviello se adresează publicului.*)

- COVIELLO: Că bine zise ! O asemenea lege n-ar strica ! De-ar fi și o lege care să ne facă să mîncăm de trei ori, aș dori-o acușica ! Cu trei plnuri de burtă, maică-măiculiță ! aș putea să îndur o ciomăgeală dimineața, una la amiazi alta înainte de culcare !
- ZANNI (*foarte prost dispus din pricina ocării îndurate, iese din casă bombănind cu voce tare*): Calce-te vaca ai' neagră, pe tine și pe el ! Să-mi spună mie : « Să te pui în gură » ! Mie ! Doamne, bate-o ! Du-te să te spinzure, fătuță fără minte, cu domnișorul tău nealcoș și fără un crișar, cu tot ! (*Adresîndu-se publicului și ridicînd vocea furios*): Tăta lume' știe ! Anghelica e moartă după prostalău ! aiesta ! (*Îl arată pe Cinzio*) Ai zice că vrea să-l iei de bărbat ! Așa ? Na, așteaptă tu ! Pofta-n cui ! Ț-oi arăta io postul cel mare ! . . . Domnu' Grațian nu-i un mutalău ! Domnia sa dorește pentru fata lui un om cu stare : sau virtute, sau bănuți ! Numa' că pruncu' aiesta n-are nici de una, nici de ceie ! (*Face un semn cu degetele*)
- GRAZIANO (*ieșind din casă cu faimosul său șorț de sculptor, cu dalta și cu ciocanul în mînă, pe care le va încredința apoi lui Zanni*): Ce-i gălăgia asta ?
- ANGELICA (*de la balcon*). Domnul Cinzio dorește să spună o vorbă domniei voastre, domnule tată, iar el, Traffichino, a răspuns că domnia voastră nu-i acasă !
- GRAZIANO: Bine a făcut !
- ROSETTA (*arătîndu-se dintrodată la o altă fereastră, protestează*): Așa ? ! Știam eu că domnia voastră aveți s-o muștrați pe fata domniei voastre și-o să-i dați dreptate nemîncatului ăstuia de Traffichino, care vă mănîncă pîinea de pomană !
- ZANNI (*mînios, Rosettei*): Ține-ți fleanca, tu ! Stai acolo unde ești și să nu te vîd afară !
- ROSETTA (*răspunzîndu-i pe același ton*): Ba să-ți ții tu fleanca !
- ZANNI: Io-ți zic să taci, Rozeta ! Ochii-n chlept și mătura-n mînă !
- ROSETTA (*retrăgîndu-se indignată de la fereastră*): Ia' mai du-te. . . (*După cîteva clipe iese din casă, pentru a asista la discuția dintre Graziano și Cinzio*)
- CINZIO (*se apropie de Graziano și face o plecăciune*): Plecăciune, domnia voastră.
- GRAZIANO (*mîndru și neîncercător*): Ce poștiți ?
- CINZIO: V-am deranjat, de bună seamă. . . Dar e bine, cred, uneori să vă deranjez. Prea multă trudă e primejdioasă pentru sănătatea omului.
- GRAZIANO: Așa e ! Lipsa de trudă a unor dovleci plini de vîzduh îi ține în viață o sută de ani !
- CINZIO: Totuși, există o măsură. . .
- GRAZIANO: Cine nu iese din măsură, nu o depășește niciodată.
- CINZIO: Fapt e, domnule cavaler Graziano, că vor trece secole înainte ca Natura să dea lumii un om care să vă fie pereche, fiindcă pe drept cuvînt vi se spune Michelangelo al veacului nostru ! Iată de ce, astăzi, avînd acest noroc, trebuie cu toții să căutăm să vă păstrăm cu aceeași grijă și sînguință, pe care cei mai mari Prinți ai lumii obișnuiesc să le aibă pentru nemuritoarele domniei voastre opere. . .
- GRAZIANO: Vai de mine !
- CINZIO: Nu sînt lingușiri, acestea ! Ar trebui ca domnia voastră să audă ceea ce aud eu. . . (*cu respect deosebit*). . . acolo sus ! Acolo unde vin și Nemți, și Francezi, și Spanioli, și de toate națiile ! . . . În locurile acelea. . . sus, domnia voastră nu sînteți socotit om, ci dumnezeu !
- ZANNI: Dumnezeu ? Nouă care-l avem toată ziua în fața ochilor, nu ni se pare. . . D'apoi, acolo sus. . . Unde sus ? (*arată cerul*). . . în împărăția ceriurilor, cumva ?
- CINZIO (*dîndu-și importanță*): La Palat !

ZANNI (cu o ușurare bufonă): Ahaa ! La Pălat ! (lui Graziano) Domnul Țințio înțelege la Pălat, stăpîne !

GRAZIANO (lui Cinzio): Îmi dau scama că mă aflu dinalntea unui om de la Curte și încă dintre cel mai subțiri ! (la dalta și ciocanul din mîinile lui Zanni. Hotărit să plece, cu un semn ușor al capului): Mai poftiți ceva ? (Pleacă, urmat de Zanni)

ZANNI (murmurînd ca pentru sine). La Pălat. . . ce nespălat !

CINZIO (rămîne descumpănit, dar Coviello, Rosetta și Angelica îi fac semne să insiste, iar tîndrul strigă): Eminența Sa, deunăzi, începînd să vorbească despre comedile domniei voastre, care, după cum știe toată lumea, sînt sărbători strălucite și de mare veselie, cu toate schimbările acelea minunate de decoruri, mașinării și perspective. . .

GRAZIANO (încredinșînd uneltele lui Zanni): Ho ! ho ! ho ! ho ! ho !. . .

CINZIO (grijuliu): Nu vă simțiți bine ?

GRAZIANO (aparte, pentru sine): Pe anumite introduceri, tare mi-e teamă că nu mă pot bizui ! Ai-al-ai-ai !

CINZIO (se apropie de el): Vă doare ceva ? . . Ce-aveți ?

GRAZIANO (hotărit): Bun. Dacă așa stau lucrurile. . .

CINZIO (înterupîndu-l): . . . și începînd să vorbească de frumoasele domniei voastre comedii, Eminența Sa Principele a țesut domniei voastre o laudă cum eu n-am auzit alta mai mare despre nici un alt artist. Eminența Sa zicea că domnul cavalier Graziano, cu ani în urmă, obișnuia să reprezinte, împreună cu ucenicii săi, comedii pline de cuvinte usturătoare și foarte ridiculoase împotriva moravurilor corupte ale secolului nostru. Și cu toate că amintitele comedii cuprindeau împunsături foarte ascuțite contra multora de la această Curte și cu toate că erau îngrășate cu măscări, această rostire slobodă fermeca totdeauna lumea care murea de rîs. Adevărul e că altul ca domnia voastră nu mai e pe lume. . .

GRAZIANO (încearcă să-l întrerupă și să i-o rețeze). Dacă așa stau lucrurile, urmează că. . .

CINZIO: Urmează o obligație, domnule Graziano.

GRAZIANO: Ce obligație ?

CINZIO: Aveți în vedere că domnia voastră are obligația să răspundă dragostei ce i-o poartă Eminența Sa.

GRAZIANO: Cum ? !

CINZIO (radios): Eminența Sa l-a îndrăgit pe cavalerul Graziano !

GRAZIANO (bănuitor): Și ?

CINZIO: Vedeți ? Eu în locul domniei voastre, i-aș împlini dorința și l-aș face o comedie.

GRAZIANO: Ah, da ? Eminența Sa m-a îndrăgit ? Și dragostei nu-l poți răspunde decît cu dragoste.

CINZIO (convins că a izbutit): Așa !

GRAZIANO: Așa că aș face o mare greșeală să răspălesc dragostea ce-mi poartă cu un fleac. . . de comedie ! Nu, nu, nu, n-aș vrea ca domnia voastră, domnule Cinzio, să mă îndemnați la o asemenea necuviință ! N-am nevoie de buclucuri !

CINZIO: Și dacă eu aș spune acum domniei voastre că mi-am luat îngăduința să-i promit ?

GRAZIANO (cu o pornire de mînie): Prea îngăduitor sînteți domnia voastră, ca să v-o spun verde ! Știți domnia voastră cită trudă trebuie ca să alcătulești o comedie ?

CINZIO: Cred că e, într-adevăr, foarte neplăcut, dar mai cred că ar fi mult mai neplăcut să supărați Curtea și să cădeți în disgrația ei ! Mă-nțelegeți, domnule Graziano ?

GRAZIANO (*se uită la el cu dușmănie. Face câțiva pași. Se consultă din priviri cu Zanni. Apoi se întoarce hotărât spre Cinzio*): Poruncește însăși Eminența Sa să fac comedia asta ?

CINZIO (*și el hotărât*): Da, domnule, sigur că poruncește ! Și mi-a mai spus că dacă domnia voastră nu vrea să înțeleagă așa cum trebuie să înțeleagă, atunci să vă spun limpede și răspicat că însăși Eminența Sa poruncește să se facă !

GRAZIANO: Ah ! Puteați să mi-o spuneți de la început !

CINZIO: De' ! Am vrut să pot raporta Eminenței Sale nu numai că n-a fost nevoie să amintesc de porunca sa, ci că, mai mult, am descoperit că domnia voastră doriți să faceți comedia tocmai pentru a răspunde, în parte, la bunăvoința de care vă bucurați. În felul acesta, domnia voastră ați fi avut mult de câștigat, altminteri nu vă veți bucura de nici o îngăduință. Mă-nțelegeți, domnule Graziano ?

GRAZIANO (*cu un pic de amărăciune și de ironie*): Înțeleg că e vorba de o poruncă prin care mi se poruncește să fac o treabă de bunăvoie și cu multă poftă pentru a fi pe placul Curții fără ca această Curte să se obosească să-mi dea vreo poruncă. Înțeleg, înțeleg. . . Fie ! Comedia se va face pentru că așa vrea Graziano și nimeni altul !

CINZIO: Iar eu, care mărturisesc că vă sînt prieten adevărat, o voi încredința pe Eminența Sa de dorința arzătoare pe care o aveți domnia voastră să-l serviți, fără să vă gândiți la nici un hatîr în schimb.

GRAZIANO (*ironic*): Domnia voastră a înțeles din plin tainica dorință a inimii mele.

CINZIO (*făcînd o plecăciune*): Mă plec în fața Domniei voastre ilustrisimă !

GRAZIANO (*răspunde cu o altă plecăciune ceremonială*): Prea îndatorat !

Cinzio lese cu demnitate, urmat de Coviello, care-i imită atitudinea și pașii. Angelica a asistat la scenă, din balcon. Graziano rămîne pe gînduri. Zanni se apropie de el, în timp ce Rosetta îl ascultă, la câțiva pași depărtare.

ZANNI: Domnule stăpîn, drăgușule, aicia-s. Pot să vă fiu de folos sau să vă dau un sfat bun ?

GRAZIANO: Cînd m-am simțit umflat de atîtea laude, dragă Traffichino, mi-am zis: vai mie, ăștia vor să joc cum cîntă ei !

ZANNI: Cînd domnii de la Curte nimeresc o minje după plac, o joacă pînă la capăt.

GRAZIANO (*sarcastic*): Eminența Sa m-a îndrăgit ! Vicleanul !

ZANNI: Că Prințipii îi îndrăgesc pe Grațieni nu-i cine știe ce lucru mare ! . . .

Ba m-aș întoarce și-aș spune că-i lucru de la Dumnezeu lăsat. Au, poate nu-i drept că rejele Franciei (*își face semnul crucii*), care își zice « Cristianissimu », vă scrie și vă trimite vorbă să merjeți la Curtea lui ?

GRAZIANO (*plimbîndu-se îngîndurat*): E cu neputință să fac comedia asta ! Sînt lucruri care-ți fură din timp și-ți strîmtează ziua și noaptea ! Să desenezi decouri, să născocesci mașinării, să cauți oameni, zugrăvi, timplari, să le dai indicații, să veghezi la toate. . . Și pe deasupra să scrii comedia, să-i faci s-o învețe pe actori, să te gîndești la muzică și să fii cu băgare de seamă ca totul să meargă strună, fără greșală. . . Ah ! Sînt ocupat cu alte lucruri ! Mi-ar trebui două sau trei capete ! . . . Comedia asta. . . (*își strînge pumnii, oftează*). . . cum aș face să n-o fac ?

ZANNI (*care l-a urmărit de aproape*): Să vă faceți că sînteți beteag. . .

GRAZIANO (*reflectează la idee*): Cum?

ZANNI: Un singur lucru ați putea face, și cred că ar ieși bine pentru că e după fire. Domnia voastră, și din pricina vîrstei, și din pricina trudei celei mari... aveți, poate-se, mintea slăbită.

GRAZIANO: Cum? Să am mintea... (*își flutură degetele deasupra frunții*)

ZANNI: Poate că nu știți domnia voastră să jucați comediile așa, după voia și placul domniei voastre, fără rolă? (*Spre public, arătîndu-l pe Graziano*) Văzut-ați? Încă o povară în circa lui, sărăcuțu! Apoi să nu-i bolnzuiească creieruțu? (*Face un semn corespunzător, de nebulie*) Da, domnule. Faceți-vă apucat de streche, ca un cal! Începeți cu mișculanțe... cum să zic? Înnegriți-vă barba să păreți tînăr! Să nu mîncăți, să nu dormiți din politică pentru Franțezi sau pentru Șpanioli! Să vă miniați pe muiere cînd face pe fata fecioară! Cunoașteți, rogu-vă, aiestea?

GRAZIANO: Cum să nu le cunosc?

ZANNI (*supralicitînd*): Să nu beți vin ca să vă tîmădiți de gută! Să credeți că numai aerul de la via doamniei voastre îi ă! mai bun... și să vă faceți un pâlătuț împodobit cu ștatuî frumoase... (*arată spre schițele de statui care ornează scena*) pentru plăcerea preținilor domniei voastre...

GRAZIANO (*amuzat, făcînd aluzie la cineva*): ...să iroșesc ce-i al meu, ca să mă tragă alții pe sfoară... Iar Palazzino nu valorează nimic, fiindcă oaspeții vin doar ca să vadă statuile mele. (*Rid*).

ZANNI: Da, domnule. Să crezi că te înalți tu, coborîndu-ți ortacu'!

GRAZIANO: Mare nebulie!

ZANNI: Să crezi că poți trăi mulțămît pe lumea aiasta!

GRAZIANO: Enormă nebulie!... Dar s-o lăsăm mai domol!... Lucrurile acestea nu vor fi luate drept nebulie, pentru că astăzi sînt lucruri pe care le fac oamenii cei mai cuminți din lume. Ca să treci drept nebun ar trebui, mai degrabă, să fii cîstit și cumpănit... să-i hrănești pe cei flămînzi, să faci bine dușmanilor... și să-ți iubești aproapele mai mult decît pe tine însuși!

ZANNI (*uimit*): Mai mult decît pe tine însuși? Oh! Nu! Aiestea-s bolnzii prea din cale afară!

GRAZIANO: Tocmai de-aceea, așa ar trebui să fac pentru a trece drept nebun... aici la Roma! (*se uită cu seriozitate unul la celălalt, apoi izbucnesc în rîs*).

ROSETTA (*se arată, în cele din urmă*): Dom' Graziano, vreți să ascultați odată și o biată femeie proastă?

GRAZIANO (*bine dispus*): Ah, o proastă frumoasă! Sigur că vreau să te ascult, sigur! Spune, spune, Rosettina mea, că doar cît te adulmec, și inima mea se simte mîngîiată! Sfătuiește, sfătuiește-l un pic pe stăpînulețul tău!

ROSETTA: Da, da. Știu că, pentru a vă putea sfătui, n-am prea mult din... «ăsta» (*își arată capul*)...

GRAZIANO (*glumind*): Oh! Tu ai atîta din «ăsta», încît mi-ar ajunge și răsajunge! Oh, dac-aș putea să depun o sărutare pe ăst «ăsta»!

ZANNI (*gelos pe galanteria stăpînului, ironic*): Na, hai, că sînteți bătrîn și vă puteți face că vă drăgostiți cu o fată fecioară! Placă, altă bolnzie!

GRAZIANO: Cîți înțelepți n-ar vrea să facă asemenea nebunii cu Rosetta!

ZANNI: Nu înșamnă bolnzie să fuji după fătute, da' să-ți cură ochii după o ghiavoliță ca Rosetta, aiasta da!

GRAZIANO (*lui Zanni*): Cum?! Vrei să-ți pui gura acolo unde eu nu pot să-mi pun privirile? Cînd am mai avut nevoie să mi se poruncească vîzului meu?

ROSETTA (*lui Graziano*): Uh! Totuși îndurați să vă dea sfaturi un nătărău ca ăsta (*arată spre Zanni*)

ZANNI (Rosettei): Stăpînu' ştie că mi-i drag şi că-i vreau numa'binele !
ROSETTA: Şi mie mi-e drag stăpînul ! Mai mult decît ție ! Şi tu dacă vorbeşti
aşa, eşti un netrebnic ! Păi cum, astea-s sfaturi de dat unui om: să facă pe
nebulul?... Unde-i judecata de om sănătos, unde-i sufletul care te lasă s-o
nefericeşti pe biata de Angelica... (îl tremură vocea, plînge. Graziano îi cuprinde
umerii cu braţul, tandru)

GRAZIANO: Rosettina, nu plînge...

ROSETTA (lui Graziano, printre lacrimi): Bune sfaturi v-a dat (îl arată pe Zanni)
spurcăciunea asta !... Ca să... Ca să se poată spună după aceea că domnişoara
Angelica e fata unui nebun ! Cine o s-o mai ia de nevastă ? !...

ZANNI: Oho, bănuţi căută bărbaţii în ziua de azi, nu minte !

ROSETTA (răspunzîndu-i furioasă): Nu-i adevărat ! Cei de-o teapă cu tine Traffi-
cantule ! Numai cei de teapa ta preţuiesc mai mult banii decît mintea ! Pleacă
de-aici ! (Începe din nou să plîngă pe pieptul lui Graziano) Cum adică... să-l
vedem pe stăpînuleţul meu drag, care e cel mai dăruit om din universul
lumii, la spitalul de nebuni ? Legat ca o vită, cu o zdreanţă de pălărie verde-
cap... şi cu o şleahţă de neghiobi aruncînd cu pere mălăieţe şi strigînd: —
Nădrăgar bicsicnic !... De ce, mă rog ? Numai ca să nu facă o comedie !

GRAZIANO: Nu plînge, Rosettina mea frumoasă, nu plînge că mă faci să înnebunesc
de-abinelea...

ROSETTA (desprinzîndu-se cu graţie de stăpînul ei şi discutînd serios cu el): Cum
adică ! Puţină cînte e asta, ca Principiele să trimită şi să te roage cu atîta...
«ăsta» (îşi arată capul)... prin favoritul său cel mai... cel mai ce... numai
ca să faci o comedie ? Şi ce ? Îţi cere averea sau cîntea?... Dacă domnul
Graziano are să facă o comedie ca asta, are să fie pe placul domnului Princip
şi al oraşului întreg... şi o să-i facă atîta... «ăsta»... cum se cuvine, spre
laudă !... (Graziano se arată încurcat şi nehotărît): Faceţi-o, stăpîne !

GRAZIANO (oftînd): Ce poţi să-i zici celui care cade în rîu, decît că vrea să bea
apă !

ROSETTA: Atunci... o faceţi !

GRAZIANO: Păi, pot să n-o fac ?

ROSETTA (topăind copilăreşte de bucurie): Ui !... Stăpînuleţul meu frumos ! (îi
dă o sărutare în fugă lui Graziano)

ZANNI (livid): Dacă îţi face comedia asta, stăpîne, o să aveţi un mare rizic !

GRAZIANO (hotărît): Ba da, vreau s-o fac ! Hai ! Coboară măsuta, s-o scriu !

ZANNI: Cînd în tîrguială se bagă (îşi arată inima) patima, calce-o nevoile, nu
mai rămîne loc pentru judecată (îşi arată fruntea).

ROSETTA (îi răspunde lui Zanni, ca să audă Graziano): Ce-are a face inima ! Ce-am
spus, am spus... aşa... cu «ăsta» (îşi arată fruntea)... doar nu m-a pus
domnişoara Angelica s-o spun, ian' te uită !

ZANNI (sarcastic): Apoi că da, arhangelico !

ROSETTA: E un anume «ăsta» pe care trebuie să-l spui !...

GRAZIANO (glumind): Bine ! Ce zice Rosettina mea, aceea are să se facă !

ZANNI (bombăne pentru sine): Aiasta înseamnă să judeci cu poalele !

GRAZIANO: Cea mai mare greutate e să gădesc un subiect.

ROSETTA: Un «subiect» ? Şi ce-o să joace subiectul ăsta ?

ZANNI (necăjit): Ce-am să joc eu, că mi-i dat să fiu «subiectar», un necăjit
sub un hectar (mimează situaţia sa subalternă): pînă şi la slujnice sub peptar !
(o arată pe Rosetta şi face cîţiva paşi, întorcînd spatele publicului)

- GRAZIANO (*bine dispus*): «Subiect» vrea să însemne: o împletire frumoasă de comedie, pricepi, Rosetta mea? (Nu-l mai vede pe Zanni, care se află în spatele său) Unde ești, mă? (Se întoarce, îl vede cu brațele atârând în jos) la cheamă-l pe tâmplarul ăla mașinist... meșterul lacaccia!
- ZANNI: Zbor! (iese, abia tirându-și picioarele)
- GRAZIANO (Rosettei): Ai să-l ajuți pe stăpînul tău?
- ROSETTA: Dacă nu vă trebuie decît o împletitură pe cînte, lăsați pe mine...
- GRAZIANO (*glumind*): Cum să nu, mi-ar plăcea să fac o împletitură cu tine, Rosetta! (Dă să o îmbrățișeze, dar slujnicuța se ferește rîzînd):
- ROSETTA (*pretîndu-se jocului cu cochetărie*): Și ce mare lucru e s-o facem? Mai ales că toate se poartă acum franțuzește... (Graziano încearcă din nou s-o îmbrățișeze, dar ea se ferește din nou) ... fără încolăcire!
- GRAZIANO: Da' de unde! Francezii, acum, caută pentru împletiturile lor... numai încolăciri! (Altă încercare nereușită)
- ROSETTA (*il muștră, glumind*): Aduceți-vă aminte că ultima oară, lumca a spus că a fost cam prea grasă, comedia!
- GRAZIANO: Ce-i grășos e și frumos!
- ROSETTA (*arătînd că a înțeles jocul stăpînului și că nu e o proastă*): Da, da, stăpînulețule! Ce-i gras e tovarăș bun cu «ăsta» (își arată fruntea) de la împletitură! (*rid*)
- Jocul s-a terminat. Graziano face un semn de amenințare glumeață spre Rosetta. Scoate o cheie din buzunar și deschide grilajul cel mare. Apoi dispare îndărătul acestuia, Angelica iese din casă. Rosetta se apropie de ea.*
- ROSETTA: Spuneți-mi: m-am descurcat bine? N-am dat drumul, la țanc, lacrimilor?
- ANGELICA: Nici descurcarea, nici lacrimile, nu l-ar fi putut hotărî pe domnul tatăl meu, ci numai faptul că-i ești dragă. Te ascultă cu bucurie. Și vrea să-ți fie pe plac. Oh, ce înseamnă să încredințezi o treabă unei persoane dragi! Dacă vorbeam eu, stricam totul.
- ROSETTA: Păi da! Pentru că el a băgat de seamă că domnia voastră sînteți îndrăgostită de dom' Cinzio și că... «ăsta» cu comedia e o trebușoară a lui dom' Cinzio!
- ANGELICA: Sînt foarte bucurioasă că domnul tată s-a hotărît s-o facă. Am văzut că atunci cînd domnul Cinzio îi vorbea tatei, era tare nerăbdător, și cu cît tata căuta să scape, cu atît domnul Cinzio stăruia mai mult. Asta mă face să cred că e ceva la mijloc, un chițibuș de dragul meu. Semnele-s bune, pentru că toate comediile se sfîrșesc cu nuntă! Cine știe? Poate că, prin comedia aceasta eu voi fi mireasa lui! (Cele două femei își zîmbesc cu solidaritate, apoi Angelica intră în casă)
- ROSETTA (*întîcind spre rampă și adresîndu-se, malițios, publicului*): Păi, da, poate c-o să fiu mireasa lui cu comedia asta... Închipuiți-vă, totuși, că dom' Graziano, bietul de el, nu se gîndește la altceva, decît să facă astă comedie!... Dar — comedie mare! — cu cît stau să mă gîndesc, cu atît mi se pare mai ciudat că dom' Cinzio a spus că Eminența Sa îl lubește ca pe nimeni altul și pe urmă nu-i dă... (*frecîndu-și degetele între ele*)... nici o para chioară! Ciudată iubire mai e și asta! Mai bine să mă urască, dar să-mi dea măcar o lovea, eu așa zic!
- Intră Zanni și lacaccia. Rosetta se îndreaptă spre grilaj.*
- ROSETTA (*lui lacaccia*): Mă duc să-l chem. (*Intră zgîlțîind grilajul în timp ce strigă*) Dom' Graziano! A venit!...
- IACACCIA (*urmărind-o cu privirea și rămînînd lipit de grilaj, golănește*): Of, Rosetta asta e numai bună de dat la rîndea! (*Întorcîndu-se spre Zanni, care se uita la el cu dispreț*) Dacă dom' Graziano mă pune să lucrez aici... (*făcînd un gest*

cu minile) . . . ce-am să mai minuiesc eu uneltele ! (Redevine serios, deoarece, cu un maldăr de hîrtoage sub braț, iese Graziano, urmat de Rosetta) Sluga domnului Graziano ! Sănătate în trup și blăstări în pungă !

GRAZIANO: Tu ai mai lucrat cu mine, ții minte? Cînd am făcut comedia aia grozavă. . .

IACACCIA (stîrnit): Cum să nu? Am fumat eu multe de-astea ! Păi, cine-a făcut parascula aia din care țîșnea (gest) tot soiul de drăcușori, dacă nu maestrul? (Se arată pe sine, ciupindu-și cămașa)

GRAZIANO (ironic): Așa-i. A fost chiar așa, o mașinărie diavolească !

IACACCIA: Ei, doamne sfinte ! Nu mă faceți să blestem ! Dacă m-ați fi lăsat să fac ce-aveam în (își arată capul) glagoric, focului ardei !, făceam un hai de crăpam de ris. . . (arată spre spectatori).

GRAZIANO: Dar. . .

IACACCIA (polemic): Niciun dar ! Ce mai tura-vura ! Și cine a făcut « Revărsarea Tibrului »? (același gest de mai înainte). Tot maestrul ! (Se apropie de rampă și se adresează publicului) Ar fi trebuit să vedeți !. . . Lumea țipa că se înecă. Dat dracului ! (arată spre sine; apoi se întoarce la Graziano) Și cine a făcut arătarea aia mincinoasă cu «Focul din Teatru»? (Înaintează iar spre public) Ce-ați spus? . . . Că ați văzut-o? . . . Cum? . . . Nu !! atunci n-ați văzut nimic, oameni buni !. . . (explică) Era un car cu slujitori, care țineau făclii în bătaia vîntului. Unul din ei vru să-și stingă făclia frecînd-o de decor, lumea din teatru, care nu cunoaștea jocul, începu să strige : — Oprește-te ! Nebunule !. . . Ce faci? . . . Vrei să ne dai foc la toți !? . . . Cît ai zice pește, toată scena luă foc, cu o vâpaie mare — prefăcătorie, se-nțelege — și lumea, focului ardel !, începu să fugă în toate părțile ! (Fără să se-ntoarcă, îl arată pe Graziano) Iar dumnealui a trebuit să iasă la vedere ca să le spună că nu era foc adevărat ! Că era o găsclniță de teatru !. . . Și cine a ticluit focul ăla? (Se întoarce spre Graziano, pentru a-și evidenția din nou meritele, dar Rosetta i-o ia înainte)

ROSETTA (ciupind cămașa lui Graziano): Maestrul ăsta ! (Rid)

IACACCIA (întorcîndu-se spre grup): Dar împreună cu mine ! Că eu fugeam de colo pînă colo și aprindeam luminările, și trăgeam butoalele ! Fugeam și scuturam flăcările de pînză vopsită ! Fugeam pe sub scenă și desfundam fumul incendiului !

GRAZIANO: Vitejii de-astea se mai pot face numai dacă oamenii au poftă să lucreze.

IACACCIA: . . . cu finețuri !

ZANNI: D'apoi că atîția și atîția oameni n-au de locului loc poftă să trudească !

GRAZIANO (lui Iacaccia): Dar tu? Ai poftă?

IACACCIA: Eu? Păi mie numai lucrșoare de-astea-mi plac ! Eu ăluia de face pe deșteptu' îi zic: Trage ! Trage, nemernicule !

GRAZIANO: Țio Iacaccia, care ești de-al noștri, am să-ți dau planurile, profilurile și pirghile. Ești în stare să vezi de ele?

IACACCIA: Dacă-s în stare? Arătați-mi ce trebuie să fac, dacă nu vă fac praf, să-mi tăiați limba !. . . Dom'Graziano, o să facem și acum mașinăria din alea în vîzduh? (Sugerează un aparat aerian)

GRAZIANO: Am să-ți spun mai tîrziu. Deocamdată, cheamă-l pe tîmplarul ăla. . . toscan. . .

IACACCIA (rîzînd): Am înțeles: meșterul Sepio din Frosolone !

GRAZIANO: ăsta e, Sepio ! Și pe urmă, pe. . . Moretto, Romolo. . . Pavolo. . . și pe pictorul ăla francez: domnul Cochet ! Să vină aici imediat !

IACACCIA: Cît ai clipi din ochi, i-am și adus ! (Iese în fugă)

Graziano frunzărește « blocul » pe care-l ține în mînd.

ZANNI: Stăpine, v-ați și gîndit la subiect și la împletitură pentru comedie?

GRAZIANO: Aș vrea să găsec o idee, un punct de plecare în talmeș balmeșul ăsta (citește titlul): « Subiecte, intrigi, scene, contraste, întâlniri, intrări, ieșiri, încheieri, glume, hiperbole și cicăliri ». . . — fiindcă tot va trebui să scriu comedia asta, să mă gândesc la personaje și la cine să le joace, și dacă ajung cei ai casei sau e nevoie și de ucenicul din atelier. . .

ZANNI: Eu tot pe « Zanni » trăbă să-l fac?

GRAZIANO: Ce altceva ai vrea să faci?

ZANNI: Apoi, nu știu, nu care cumva ar fi un Prencepe care mîncă, bea și-i ciomăgește el pe ăilalți? Aiasta ca să mai înșchimbăm muzica !

ROSETTA: Dar, eu, ce am de făcut? Pe slujnica?

GRAZIANO: E rolul cel mai bun, Rosetta ! La teatru slugile culeg aplauze, nu regii, reginele, principii și cavalerii !

ZANNI (resemnat): Am priceput: iară au să mă vinăască în bătai !

GRAZIANO (dîndu-i lui Zanni o legătură de chei): Pină una alta, du-te și unge roțile mașinării de făcut nori, o să avem nevoile de ea. (Zanni pleacă și dispare îndărătul grilajului. Graziano continuă să răsfoiască hîrtoagele. Rosettei.) Vîno-ncoa ! E aici un subiect care e numai bun de dat la rîndea, cum zice Iacaccia. (continuă să citească)

ROSETTA: Nu mi-l povestești cum se povestesc poveștile?

GRAZIANO (citind): Domol, domol. Aici stă scris: « Domnul Grațian e îndrăgostit de Rosetta ».

ROSETTA (rîzînd): A ! Începem bine !

GRAZIANO (citind cu pedanterie): Aici stă scris: « Domnul Grațian e îndrăgostit de Rosetta ».

ROSETTA: Nu mă îmbrobodiți, stăpîne? Nu stă scris oare: Colombina?

GRAZIANO: Rosetta ! Rosetta ! (arătîndu-i hîrtoagele) E scris aici. Citește.

ROSETTA (se prefacă că citește, apoi conchide): Nu știu să citesc !

GRAZIANO: Atunci citesc eu: « Domnul Grațian. . .

ROSETTA (răbdurie, într-o doară): . . . e îndrăgostit de Rosetta ! »

GRAZIANO (citind): « Și atîta o iubește că de abia așteaptă clipa să-l crape muierea sa, ca să se însoare cu Rosetta. . . »

ROSETTA: Adică cum? Are nevastă Grațian ăsta?

GRAZIANO: Da. Pe Clorinda. Doamna Clorinda. (Citește): « Dar e bătrînă. Totuși, frumoasa Rosetta nu-și cunoaște norocul pentru că dacă și l-ar cunoaște l-ar giuguli mal mult pe Grațian ».

ROSETTA (bănuitoare): Așa să fie scris oare?

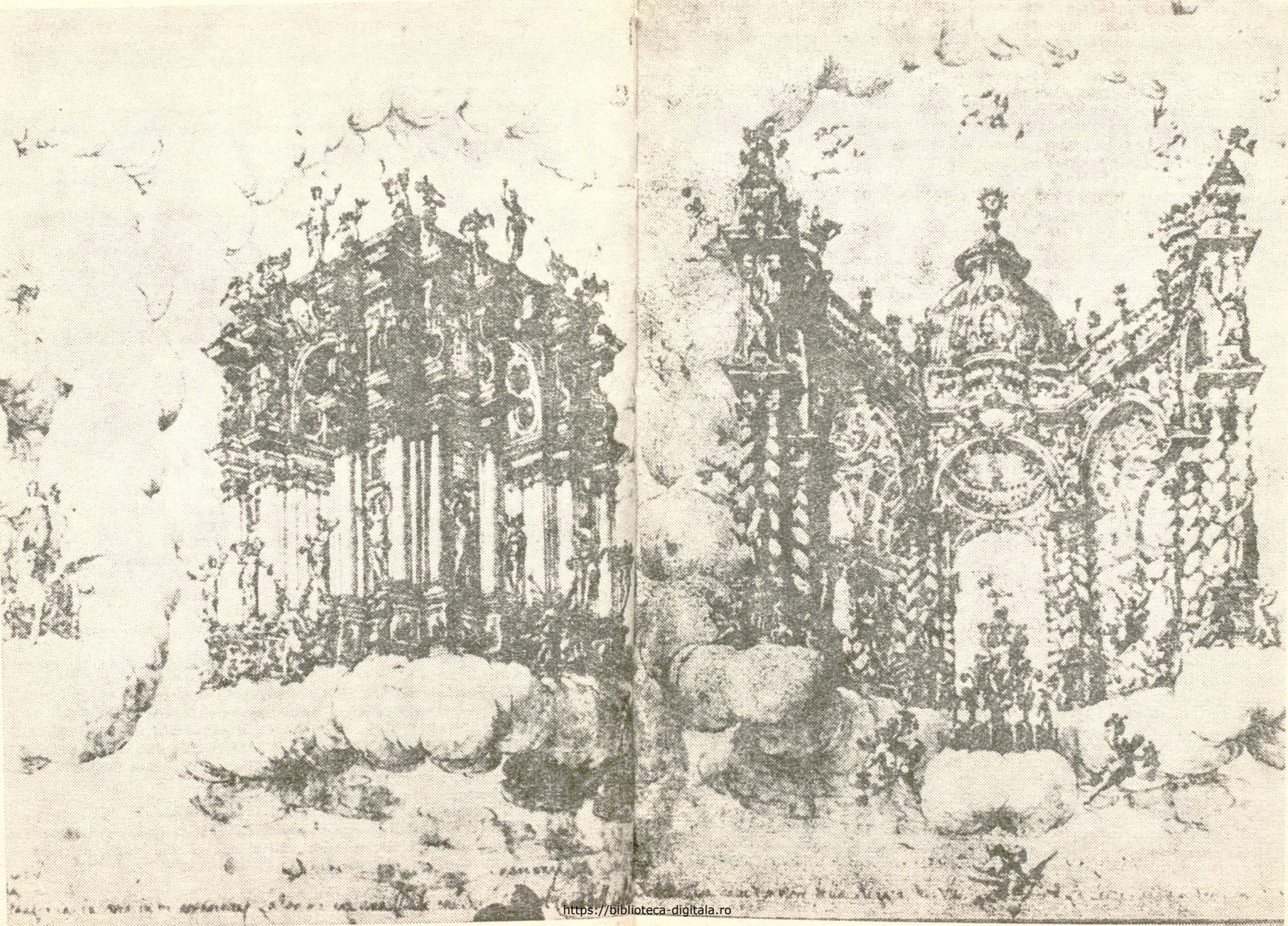
GRAZIANO (cu mîna pe piept, serios): Așa, hal. Reia-ți rolul Rosettei, iar eu am să-l fac pe. . .

ROSETTA: . . . Grațian ! Bine. (intră în rol) Domnule Grațian, drăguțule ! Ce porunciți ?

GRAZIANO (joacă, improvizînd): Oh, drăguța mea Rosettina ! Ochișori vicleni, am să fiu cu totul al tău, pe deasupra și pe dedesubt, pe dinăuntru și pe din afară, noaptea și ziua, dus și întors, iarna și vara, pe uliță și în casă, pe căldură și pe frig, căci cînd te văd, îmi crește amorul. . . Bună ziua, drăguța mea, îți dăruim inima mea, scumpă Rosetta ! (face cîțiva pași spre slujnicuță, imitînd mersul anchilozat al unui bătrîn)

ROSETTA (jucînd): Linișteți-vă, domnule stăpîn !

GRAZIANO (improvizînd): Sînt înamorat de tine, Rosetta ! Doamna Clorinda, nevastă-mea, e o halcă de carne bătrînă, rîncedă, de ți se înfioară nările. Dacă tu mă giuglulești o leacă, eu îți jur că mă-nsor cu tine după ce crapă nevastă-mea, cu voia lui Dumnezeu !



- ROSETTA (*improvizînd*): Dacă muierea asta a domniei voastre o mai duce doisprezece sau cincisprezece ani, de-acum și pînă-n ziua aia, o să fiți un șomoig-boșorog, o halcă de carne bătrînă, rîncedă de ți se-nfioară nările: fugi-ncolo ! Nu vă vreau ?
- GRAZIANO (*corectînd improvizația slujnicuței*): Nu, Rosetta ! Te-nșcli. N-ai înțeles bine subiectul ! Tu trebuie să zici da, fiindcă-ți convine ! Grațian ăsta știe să ticluiască lucrurile. Ascultă. (*joacă din nou improvizînd*) Draga mea Rosettina ! Am cugetat bine la viitor ! Et in omni meliori modo, pînă una-alta eu mă folosesc de tine cu anticipație ca și cum ai fi nevasta mea, ca să am un băiețel frumușel de la tine ! Pricepi ?
- ROSETTA (*protestează*): Haida-de, stăpîne ! Ce-s mășcările astea ? Au să spună imediat că prea e de tot grasă, comedia domniei voastre ! Iar eu, jucînd-o, sau numai ascultînd-o m-aș roși de rușine ! Și-apoi, împletitura asta, nu e în firea lucrurilor ! Ia' gîndiți-vă ! Un om cu nevastă nu-și pune mintea să facă un copil cu slujnica !
- GRAZIANO (*rizînd*): Găsești că nu e firesc ? Oh ! Dar la Roma n-auzi decît despre așa ceva ! Sau cu slujnica, sau cu doica, sau cu bucătăreasa, sau cu cameriera face copii floarea, spuma cavalerilor, principilor, abaților și cardinalilor ! Numai de asta auzi !
- ROSETTA : Of ! Tîmpite mai sînt cucoanele să țină în casă niște troale de cameriere !
- GRAZIANO (*amuzat*): He, he, he !... Frumoasa mea Rosetta ! Multe cucoane nu le țin de tîmpite, nu, ci mai curînd ca fiecăruia să-i meargă bine : să trăiască și să-i lase și pe alții să trăiască ! Mă-nțelegeți ?
- ROSETTA (*indignată*): Oho ! la vezi să nu fii prea spurcat la limbă Dom'Pantolon-nădragi-largi ! Cum vreți să vă răspund ! Eu nu-s decît o biată slujnică... o proastă neștiutoare.
- GRAZIANO (*jucînd, se apropie de ea, strîmb, salivînd și schiopătînd, cu degetele făcute cîrlig*): Vîno-ncoa, bucățică de zahăr ! Vîno să-ți dau un pupic !...
- ROSETTA (*retrăgîndu-se, cu plînsul în voce*): Cum adică... faceți de-adevăratele ? ! ... Cine mă apără ?...
- GRAZIANO (*face repede trei pași, se îndreaptă din șale și redevine el însuși*): Nu-ți fie frică, Rosetta ! Mai sînt și eu pe-aici, să te apăr !
- ROSETTA (*nu înțelege*): Domnia voastră, domnul Graziano ?
- GRAZIANO : Eu, domnul Graziano, am să răspund porcului ăstuia de dom' Grațian ! (*adresîndu-se propriei sale fantasmă nevăzute, acolo unde se afla înainte, îi vorbește furios*) Hei !... Nu ți-e rușine boșorog bălos, nu vezi că-ți cad nădragii !?... (*Din alți trei pași, revine la locul dinainte, gîrbovindu-se*) Bălos, eu ? Hai !... Am să-ți scot eu pe nas necuviințele astea, neisprăvitule ! Am să te fac să-ți blestemi și ceasul cînd te-ai născut !... (*Alți trei pași, se-ndreaptă, plin de o sfințită furie, răspunde*) Dacă lumea nu-i decît o comedie, tu, boșorog bătrîn, ești o babă-hîrcă, tu, vierme zbîrcit, melc cu miere pe buze și cu fiere-n inimă ! Puah ! Cum adică ? Ești cu un picior în groapă și te-ncumești să te bălăcești în mîzga rîioasă a desfriului ? Rușine ! Nu te-ai săturat încă de porcăriile astea soioase, tu, ciorbă de burtă neagră ! Fii pe pace, nevastă-ta n-are să crape așa de curînd, nu, pentru că Cerul, binecuvîntat să fie, nu îngăduie corciturilor ca tine să-și împlinească gîndurile pe care le-au scremut în creierul lor urduros !
- Între timp, au revenit în scenă, cu uneltele lor, Zanni și Iacaccia. Ultimul e urmat de Sepio, Moretto, Romolo și Pavolo. Au rămas pe loc să-l asculte pe Graziano care, la capătul apocaliptice sale diatribe, e aplaudat de toți cu strigăte de « Bravo ! Bine ! », inclusiv de către Rosetta și Angelica, ieșită pe balcon.
- GRAZIANO (*deși satisfăcut, le face semn să înceteze. Lui Iacaccia*): Unde-l pictorul !

IACACCIA: Vine imediat.

GRAZIANO (*celorlalți muncitori, arătându-l pe Iacaccia*): V-a spus ce lucru vi se cere?

SEPIO (*un ins foarte serios și auster*): Avem să faci o comedie cu mașinareze.

GRAZIANO: Vreau două sau trei schimbări de decor. Dar țin cu tot dinadinsul să se lucreze aici pentru ca nimeni să nu le vadă. Știți cum e, curtenii le văd, pâlăvrăgesc despre ele, și când să le arăți în comedie, nu mai par atât de frumoase cum se credea. O să aducem aici lemnăria, pinzele, stucul și vopselele. O să aducem mașinăriile și fierăria. Și luminările de făcut să răsară soarele, tot ce trebuie. Dar dacă vreți cu adevărat, să mă ajutați: nici o vorbă!

IACACCIA: Eu le-am cîntat, amicilor, că aici nu se clipește! Totul se ține secret!

GRAZIANO: Nu din reavoință, dar eu cunosc obiceiul oamenilor în atelier: nu fac decît să flecărească!

SEPIO: Oh, de flăcăreștem, să n-avem nici un grij: eu nu vorbesc niciodată. Rosetta izbucnește în ris.

GRAZIANO (*mirat, Rosettei*): Ce-ți veni?

ROSETTA (*arătându-l pe Sepio, rîzînd*): Frumuselel ăsta... Ha! Ha! Ha! L-ați auzit cum vorbește? ... (*lui Sepio*) Fă-mi plăcerea și mai spune odată? ! Ce faci tu? !

SEPIO (*foarte serios*): Eu nu vorbesc niciodată ca să flăcăreștem!

ROSETTA (*rîzînd tare, în timp ce ceilalți o privesc uimiți*): « Flăcăreștem », așa a zis: « să flăcăreștem! » Ha! Ha! Ha! ...

ZANNI (*către public, arătînd-o pe Rosetta*): N-o băgați în samă: îi bolundă de cap! Graziano, întorcîndu-se nerăbdător spre Rosetta, îi face semn să se liniștească. Slujnicuța își înăbușă risul în șorț.

SEPIO (*imperturbabil, lui Graziano*): Munca astam, bre, o să plăteștem dumneavoastră?

GRAZIANO: Firește că cineva o s-o plătească.

SEPIO: Dacă ne plăteștem dumneavoastră, eu vă slujeștem bucuros, bre, almintेरim, ațerim, nu facem nimic.

GRAZIANO: De ce?

SEPIO: Pentru că lucruri asta se facem totdeauna în graba și estem nevoie, bre, de mult lemnărie.

GRAZIANO: Are să plătească Maestrul de Casă.

SEPIO: Știm eu, bre, cum mergem treburi astea. După ce se terminază serbări, vedem că toate estem rupt sau furat. Maestrul de Casă nu se pricepește.

GRAZIANO (*arătîndu-l pe Sepio, lui Iacaccia*): Vezi tu de ăsta care nu vorbește niciodată! Eu mă duc să caut niște schițe pe care le-am făcut pentru o altă comedie, dar care au să se potrivească! (*Graziano se îndreaptă spre casă*)

IACACCIA (*chemîndu-l*): Dom' Graziano! (*Graziano se întoarce*) Păi, cum! Nu-mi dați planurile, profilurile și pîrghiile? Bine începem!

GRAZIANO: Imediat! Cum să nu! (*îi face semn lui Zanni să-l urmeze. Ies*)

SEPIO (*impasibil, lui Iacaccia*): Maeștri de Casă începem să spunem că trebuieștem măsurat lemnărie. Eu nu vrem, bre, să mă păcăleştem și să pierdem!

IACACCIA: Sînt robul tău, Sepio! Ai flecărit, că nici un astrolog n-ar fi flecărit atita!

SEPIO: Ațerim, asta estem o treaba care trebuieștem flăcăreștem!

ROSETTA (*care s-a uitat mereu la Sepio, cu mult interes, izbucnește iar în ris*): Ha! Ha! Ha! Iar a zis « flăcăreștem »! Ha! Ha! Ha!

SEPIO (*imperturbabil, lui Iacaccia*): Acum nu estem nimic, dar după aceea, cînd dam socoteala Maestrului de Casă, o să pătîleştem destul pînă ne-am căpătez banii!

IACACCIA (plictisit): Păi, nu?

SEPIO (nu se lasă): Tu nu cunoaștem, bre, pe șmecher ăștia de mațe fript ! Estem strinși la punga când le prezentăm socoteli !

IACACCIA (cu un oftat): Păi, nu?

SEPIO: Tu le ducem socoteli și ei, bre, dacă nu le ungem cu plocon, se uitam la ține și-ți ziceam: pune la ei acolo și tacem din gura !

MORETTO: Atita vorbești că nici să scuipi n-ai timp !

SEPIO: Eu nu-nghițim cacialma, bre, atita-ți spunem . . .

În timp ce Sepio continuă impasibil să vorbească serios și îndesat, revine Zanni cu câteva suluri și le așează pe jos. Iacaccia, cu ceilalți lucrători le desfășoară, le întinde și le ține deschise cu unelte de lucru. Se uită la ele. În planul al II-lea, cere și primește explicații de la Zanni. Discută cu ceilalți. Rosetta, atrasă și făcută curioasă de Sepio, vine lângă el și-l sorbea cuvintele.

SEPIO (fără întrerupere, se adresează Rosettei, care-l mănincă din ochi): . . . Dar dacă le dam plocon, socoteala lunechează și trecem ! . . .

ROSETTA: Mai spune o dată vorba aia: « flăcăreștem » !

SEPIO (dur și serios): Flăcăreștem sau nu flăcăreștem, tot un drac estem !

ROSETTA (izbucnește iar în ris): Flăcăreștem ! Ha ! Ha ! Ha ! . . .

SEPIO (cu totul indiferent la efectul produs asupra Rosettei): Maeștrii ăștia de Casa începem și zicem: Lucrez ! Lucrez ! Și te ținem atârnat, bre, așa pînă te-nfometează ca-n ramazan cel mare, încît oameni mai bine ducem la galere, numai să ciștigăm, bre, un ban !

ROSETTA (entuziasată): Știi că ești frumos și ridiculos ! Tare-mi plăci ! Cum te cheamă ?

SEPIO (inflexibil) . . . și-atunci ce se-ntîmplă ? Un Maestru de Casă te chem ! Sigur, te chem să te plăteștem. Și-ți dam cît vrem la el ! Restul trebuștem să luăm așa cum estem : ori parale fără preț, ori firfirici bolognezi ! Of ! Așa trebuștem trăiești om sărac ! . . .

ZANNI (în timp ce Iacaccia și ceilalți lucrători studiază proiectele întinse pe jos, se ridică și intervine în dialogul dintre Sepio și Rosetta. Lui Sepio): Of, Maică Precistă ! Ce-l tot dai cu fleanca ? Doar ziceai că-ți ții gura închisă ! . . .

SEPIO (lui Zanni): Sigur ! Eu nu vorbeștem niciodată ! Dar eu tacem numai cînd dam dreptate la mine ! Dam dreptate și tacem !

ZANNI: Ești bolund ?

SEPIO: Așa ? Blond ? Atunci vorbeștem mai departe !

ROSETTA (fermecată, lui Sepio): Ești un băiat de zahăr ! Și ce frumoase vorbe turcești știi să spui !

SEPIO: Dacă nu dam la mine dreptat, eu mergem la stăpîn. Dacă nu dam nici el, eu mergem la Perfect de la Sfîntu'Palat. Dacă nu dam nici el, eu mergem la Principul Cardinal ! Dacă nici el . . .

ZANNI: Of, săracii Precipi omoriți de Meneștri ! Săracii Meneștri omoriți de Perfecti ! Săracii Perfecti omoriți de aeștia ca tine ! Apoi, te-nvăț eu cum să faci : pune treizeci unde face zece și pentru ca să te creadă, arată zece chitănțuri false și te jură fals de o mie de ori, cu lacrimi false și strigă că familia ți-l pe ducă și că pentru lucru' aista ți-ai pus tot la amanet ! Și arată țidula de la Muntele de Petate !

SEPIO: Eu nu vrem Munte, eu nu facem lucrul asta, nu vrem rupem la gît !

ROSETTA (cucerită): Ia' spune-mi : ești înșurat ?

ZANNI: Ba-ți zic încă mai mult : îți iei bănușii și merji minteni la crișmă, îți umpli foalele cu vin, și zici : că bine l-am celuit pe Mastru' ăla de Casă !

SEPIO: Eu nu celuleștem, asta !, nu înșelam pe nimenea !

ROSETTA: Și mai spune-mi: dacă nu ești însurat, nu te gîndești să-ți iei nevastă?

ZANNI: Lăcrimi și juruințe de artiști, io nu vreau! Nu-mi mîrg la rînză!

SEPIO: Io nu vrem estem înșelat la nimenea!...

IACACCIA (*a terminat examinarea proiectelor. Stringe sulurile și le vîră sub braț.*

Se ridică și se adresează, în aceeași clipă, lui Sepio): Ai dreptate!

SEPIO (*lui Zanni și Rosettei*): Ne-am văzut? Avem dreptate! Am isprăvez! Țîțîț! nu mai vorbeștem!... (*își astupă gura cu degetele*)

IACACCIA (*lucrătorilor*): Hai! La treabă, oameni buni! Avem de făcut ramele și trebuie să scoatem mașinăriile! (*Îi mină pe oameni spre grilaj. Rosettei, care ar vrea să se ia după Sepio*): Ei nu, puicuțo! Tu n-ai să intri, că altfel, mai știi, în loc să lucrăm decoruri, o să te lucrăm pe tine! (*Îi dă o palmă peste fund și Rosetta, veselă, intră în casă*)

Cu mișcări prevăzătoare, intră Coviello, se duce la grilaj, se holbează printre crăpături, se întoarce și cheamă pe cineva din culise. Intră Alidoro.

COVIELLO (*ceremonios*): Intrați, intrați, domnule Alidoro, în tainica vrăjitorie, în atelierul unde se lucrează meșteșugul de retopit lumea: cerul, marea, vîntul, luna, soarele și toată bolta cerească... Intrați, că acilea nimeni nu vă cunoaște!

ALIDORO: De altfel, nu-i mare lucru să faci oglindă lumii.

COVIELLO: Lucrurile ușoare sînt cele mai greu de învățat.

ALIDORO: Ajunge să le cunoști taina.

COVIELLO: Dacă doriți, aș putea să « preiau » pentru domnia voastră un maldăr de hîrtoage scrise de Graziano, în care-s trecute subiectele pe care le înfățișă mai de mult.

ALIDORO: Nu, nu. Nu mă interesează comediiile lui, sînt grase, slobode și pline de mîscări. Nu-mi plac, Coviello.

COVIELLO: Cum? Nu le găsirăți destul de ridiculoase?

ALIDORO: N-am să scriu niciodată comedii ca Graziano, fiindcă are limba prea ascuțită vorbind de rău în stînga și-n dreapta: în zilele noastre se arată a fi mai iute bricul decât pana poetului. Dar eu sînt poet, Coviello! Și nu vreau să aduc în scenă portărei, cavaleri habotnici, vînzători de țulcă, păstori de capre, tot felul de prostime, femei din Florența, Spanioli de ciomăgit, tîrfe soloase și mîscări,—așa cum face el! Ideile astea de teatru sînt idei pe măsura unui măgar!

COVIELLO: De ciuc, așa-i!

ALIDORO: Nu-i lucru înțelept și cinstit să-i critici pe Principi cu păcatele și cusururile lor! De altfel, e destul de limpede faptul că domnul Cavaler, bîrfitor, jignitor și gură-spartă cum e, n-o să dobîndească bunăvoință cu asemenea comedii! Pentru care motiv, după toate cîte le-a spus despre cei Puternici, mare minune că nu l-au și osîndit să vîslească într-o galeră!

COVIELLO: Pricepul! Vă interesează doar mașinăriile năzdrăvane de la decor.

ALIDORO: Nimic altceva.

COVIELLO: Aveți dreptate, domnule! Pentru că în mintea domniei voastre aveți gînduri cinstite și cu frica lui Dumnezeu, cu totul altele decît Graziano, care e un spurcat, al naibii să fie el! De-aia, tare ne-ar face plăcere să-l furăm. Așa e drept: oamenii cinstiți sînt fure de la oamenii care-s mîgari! E o faptă a Dreptății! (*uitîndu-se la spada lui Alidoro și atingîndu-i vîrfurile*) Mai ales pentru un om ca domnia voastră, cu o spadă așa de frumoasă!

A intrat Sepio cu două șevalete, pe care le aranjează în scenă. Coviello i se adresează cu o politețe onctuoasă.

COVIELLO: Salutare! (*Sepio se uită la el, impasibil*) Salut lucrătorului, truditului, marelui artist! (*arătînd grilajul*) E voie să intrăm, noi doi, să vedem frumoasele

lucruri pe care le meşterîţi? (Sepio se uită la el fără să răspundă) Hei ! Maestre ! Cu matală vorbesc ! Eşti surd ? (Sepio face semn că nu, şi îşi arată gura) Eşti mut ? (Sepio face semn că da) Atunci, mă rog frumos, putem vorbi cu un şef ? (Sepio îi face semn să aştepte şi dispăre în dosul grilajului, pe care-l închide. Coviello îi face semn lui Alidoro să aştepte cu încredere, apoi se apleacă şi se uită prin gaura cheii. Iese Iacaccia cu sulurile în mână, îl vede în poziţia respectivă şi-i arde un picior în spate. Coviello sare în sus, ofensat) Ce-nseamnă purtarea asta ?

IACACCIA (agresiv şi bânuitor): Ce cauţi ?

COVIELLO (arătându-l pe Alidoro, care, uitându-se în altă parte, ia o atitudine demnă):

Noi sîntem prietenii domnului Cavalier Graziano, prietenul nostru. . .

IACACCIA: Nu există prieteni aici şi nici Grazieni ! Aici există numai: valea ! Şi repede !

Întră Sepio şi Moretto: aduc două tăblii şi le aşează pe şevalete pentru a îngheba o masă de lucru.

COVIELLO: Domol, domol. . . Acuşica vă explic împrejurarea, dacă o să aveţi bunăvoinţa să vă plecaţi politicos urechea. . .

ALIDORO (jenat de situaţia neplăcută, lui Coviello, cu demnitate): Oh ! Nu te deranja atât pentru mine. Aştia-s oameni de rînd, n-au bunăcuviinţă şi nici respect, şi-l mai bîne să nu-ţi faci de lucru cu ei. Eu am să plec, deoarece, de altfel, cunoşti dorinţa mea. . . (Iese, cu o demnitate ostentativă)

COVIELLO (fuge după el, slugarnic): Da, domnule ! Aveţi dreptate ! Lăsaţi pe mine ! (Se întoarce, dîndu-şi aere, la Iacaccia, care-l aşteaptă cu picioarele depărtate) Du-te. . . du-te de aici. . . sărmane !ns. . . am să vorbesc eu cu cine trebuie ! Ai să vezi cine sînt eu ! Cu atît mal rău pentru tine, fiindcă te lînseşi pe bot de-un plastru ! Aşa ai să-nveţi cum trebuie să te porţi cu mai marii tăi !

IACACCIA (sculptural): Ia' mai slăbeşte-mă, bă, ţafandache !

COVIELLO (sărînd ca ars): Uh !. . . Ce ziseşi ? . . . Am să te distrug ! Am să mă duc sus. . . am să. . .

IACACCIA: Ia' mai du-te . . . unde-ţi spun eu ! . . .

COVIELLO: Eu ?

IACACCIA: Da, tu. (Cu un gest elocvent) Valea ! Şterge-o ! Dacă nu vrei să-ţi rup podoabele de bou ! (Îl ameninţă cu un sul ridicat ca un baston, pe care-l aşază, alături de celelalte, pe masă)

MORETTO (lui Coviello): Ascultă-mă, mişculanţă ! Bagă de seamă că dumnealui (îl arată pe Iacaccia) dă vîrtos şi are să-ţi rupă podoabele de pe frunte ! (Rîde)

Sepio, fără să rîdă, îşi duce mîna la frunte şi-i arată coarnele lui Coviello. În timp ce Iacaccia şi ceilalţi dol, la masă, consultă hîrţile, măsoară şi discută în planul al doilea, — Coviello, care s-a tras înapoi în culmea furiei şi a fricii, şi joacă monologul dedublîndu-se în cel « doi Covielli », unul stăpînit de mînie, iar celălalt frînat de raţiune. Actorul se va învîrţi pe acelaşi călcîi (rotindu-se cu 180 de grade) ori de cîte ori se va schimba cu « dubletul » său; se va înfăţişa astfel publicului, alternativ, cînd din profil-dreapta, cînd din profil-stînga.

COVIELLO 1: Acuşica, acuşica, acuşica. . . îţi arăt eu ţie cine-i Coviello !

COVIELLO 2: Nu-ţi da drumu' ! Că mă ţin scai după tine, dacă o iei razna !

COVIELLO 1: Acuşica, acuşica, acuşica. . . (îl arată pe Iacaccia) Oh ! Îlucid !

COVIELLO 2: Coviello, ai s-o scrînteşti rău de tot !

COVIELLO 1: Tu porţi o spadă ca să te ţînă-n cumpănă să nu cazi sau ca s-o foloseşti la nevoie ? ! Trebuie ucis acesta !

COVIELLO 2: Eu îţi vorbesc cum mi-aş vorbi mie însumi !

COVIELLO 1: Bărbaţi sîntem sau rahaţi sîntem ? ! Dacă eşti bărbat poartă-te ca un bărbat, nu ca o zdreanţă, păi !

COVIELLO 2: Cum poate să se poarte mai cuminte un bărbat? Să-și stăpânească patima, ce, nu știi? Să se blruiască pe sine!

COVIELLO 1: Patima mea îmi spune să-l ucid pe acesta! (*Îl arată pe Iacaccia*)

COVIELLO 2: Ba nu! Uite...

COVIELLO 1: A bătut ceasul luptei, ceasul faptelor de vitejie!

COVIELLO 2: A bătut ceasul să arăți lumii că te ridici peste ceilalți oameni! Uclde-ți patima, blruiește-te pe tine însuși!

COVIELLO 1 (*în cele din urmă, convins de celălalt eu al său, înaintează mărinos spre Iacaccia, arătându-și picioarele*): Îngenunchiază aici și linge țărina pe care-mi stau picioarele! Dacă ar fi fost altul în locul meu, acușica ai fi mort. Dar avuși noroc, îți salvai viața!

IACACCIA (*liniștit, îi răspunde cu un plescăit al buzelor*): Pttt!

Iacaccia, ducînd cu sine sururile de hîrtoage, Moretto și Seplo les rîzînd, închizînd în urma lor grîlajul.

COVIELLO (*nedumerit, scîrbit, îndurerat*): Nerecunoscătorule! Să faci tu asta unul om care te-aduse a doua oară pe lume!? Io te-te-te-te-te!... Urîtă treabă! (*Sieși, încîntat și mîndru*) Domnule Coviello: mare om ești, matala! (*și strînge mîinile*) Slăvit să fie cerul că, înainte să mor, mă făcu să văd un om ca mine, care știu să-și biruiască patimile! Mare înțelepciune, mare hotărîre! (*Îl vede intrînd pe Cinzio și îi iese în întîmpinare*)

CINZIO (*mulțumit*): Ah, Coviello! A mers strună! Eminența Sa, de îndată ce s-a ridicat de la masă, a trecut prin galerie ca să se ducă la odihnă. L-am așteptat cu o carte în mînă. « Ce citești? » — îmi zice. Iar eu: « Tocmai citeam despre oamenii de seamă care-i nemuresc pe Principi. Marele soldat le cîștigă regate, pana istoricului le duce falma, desenul arhitectului le ridică lăcașuri mîndre, iar dalta măestrului sculptor, în pofida morții, îi încremenește în platră! » Aici, am atacat: « Există un om, care admiră din răspuțeri ascuțimea minții Eminenței Voastre, mărînîmia, înălțimea gîndurilor, neînduplecarea dreptății Eminenței Voastre și dragostea pentru artă și pentru măestrie... »

COVIELLO: Ce mai, admiră din răspuțeri tot ce Eminența Sa nu are...

CINZIO: Mai mult! La pomelnicul despre domnul Graziano am adăugat că mi-a spus: « Oh, de-aș ști ce să fac, ca să dobîndesc grația Eminenței Sale, ce bucuros aș fi să fac! »... Ce crezi că a făcut Eminența Sa cînd l-am povestit despre comedia pe care Graziano vrea să l-o închină?

COVIELLO: Ce făcu?

CINZIO: Mă sărută.

COVIELLO: Maică-mălcuță, cită cînte!

CINZIO: Sărutarea Eminenței Sale e un bon de intrare în Paradis!

COVIELLO: Pogoară din Paradis, matala, Cinzio, dragule, și caută să dobîndești ceva și pe pămîntul ăsta netrebnic, unde te pîndește moartea la spital, că Graziano îți sparge capul și adio, domnișoara Angelica!

CINZIO (*optimist*): Nu ți-am spus că Principele a promis să vină aici să vadă atelierul?

COVIELLO: Cu tîmplarii ăștia scîrbavnic!? Aici, ori ne trag pe toți în țepă, ori înfundăm galera!

CINZIO: De ce?

COVIELLO: Pentru că și eu vrusel să vizitez atelierul și căpătîl un picior în fund.

CINZIO: Unil-s cu piciorul, alții cu onorul!

COVIELLO (*pesimist*): Și dacă Eminența Sa, vorbind cu Graziano are să descopere că matala vruși să-ntîlni capcana?

CINZIO: La drept vorbind, tu ai vrut.

COVIELLO: Eu am să scap cu o ciomăgeală, dar matale-ți pierzi cinstea și libertatea

Pentru că târgul cu artistul napolitean, ăla de făgădui o mie de scuzi aur. . .

CINZIO (serafic): Merge bine?

COVIELLO (se uită la el, apoi cu un gest de euforie ironică): Ehe !

CINZIO: A și apucat să vadă ceva?

COVIELLO (gest): Ehe !

CINZIO: Are să plătească în curînd?

COVIELLO (gest): Ehe !

CINZIO: Din târgul ăsta, tu ți-ai și luat aldămașul?

COVIELLO (gest): Ehe ! (numărînd pe degete): Un « vaea ! », un « du-te . . . unde . . . », o pereche de « coarne », un « pttt » (zgomot cu buzele) și un « picior în spate » !

Dar Cinzio e distrat, deoarece, de cîteva clipe, Angelica s-a arătat în balcon: cei doi îndrăgostiți, de la depărtare, își fac semne, se salută și-și trimit bezele. Rosetta iese din casă.

ROSETTA (îl strigă pe Coviello): Hei ! . . . Pst ! . . . Pst !

COVIELLO: Pe mine mă căutați? (se duce spre ea)

ROSETTA: Domnișoara Angelica ar vrea să spună un cuvînt, foarte important, domnului Cinzio.

COVIELLO: Acușica?

ROSETTA: Nu, acușica: la noapte. Cînd oți vedea un semn la fereastră.

COVIELLO: Ce semn?

ROSETTA: O colivie cu o păsărică.

COVIELLO: Și pe urmă?

ROSETTA: Pe urmă să-i spui să vie acolo, sub fereastră, că are să-i spună o vorbă care-l interesează mult, mult de tot. La noapte.

COVIELLO: Ah ! Frumoasă viață ! Acușica am să-mi petrec noaptea în plimbări !
Ammor ! Ammor ! Ammor !

ROSETTA: Ce zici?

COVIELLO: Zisei: bine ! Am să-i spun. (Rosetta intră în casă) Ammor frumos !
Ammor pe vecie ! Ammor dulce ! Ammor ! . . . la' mai du-te dracului de Ammor împuștit !

Voci din spatele grilajului.

VOCEA LUI IACACCIA: Atunci facem norii sau nu-i facem ?

VOCEA LUI ZANNI: D'apoi, de bună samă că i-om face, așe o zis domnu' Grațian !

VOCEA LUI IACACCIA: Păi . . . dacă-l așa, să scoatem afară mașinărla asta, nu ?
(cu voce tare) Deschideți larg porțile: operate portas ! . . . Hai !

Lucrătorii deschid grilajul, în spatele căruia se află o grămadă de rame, siluete și practicabile. Coviello are o tresărire de teamă.

IACACCIA (cu voce tare): Umbrați mai cu grijă, ce naiba ! Vreți să dărîmați poarta,
Doamne iartă-mă ? ! . . .

Coviello, speriat de vocea lui Iacaccia, într-o scenă mută, încearcă să-l convingă pe Cinzio să iasă: acesta îi rezistă, deoarece vrea să-și continue convorbirea prin semne cu Angelica, dar Coviello, împingîndu-l și trîgîndu-l, izbutește să-l urnească. Ies.

IACACCIA: Și-acum, toți laolaltă, să-mpingem înainte mașinăria asta de făcut norii !
. . . Hei-rup !

TOȚI: Hei-rup ! (împing și trag aparatul)

IACACCIA: Hei . . .

TOȚI: . . . rupp ! (împing)

Adus în față e vizibil, acum, turnul de lemn (montat pe roți invizibile) cu brațe, pîrghii și otgoane: în vîrf cu un sul de pînză (legat ca o velă de corabie); jos, o manivelă

IACACCIA (lui Zanni): Tu te pricepi?

ZANNI: Mă pricep, da!

IACACCIA: Zău!... Știi să faci nori? (consultă un sul)

ZANNI: Dacă știi să-i faci? Ai, tui! doamne! Apoi nu vezi că-i am în vârful Jejetelor? (Își atinge vârful degetelor) Cine vrea să învețe meserie de la domnul Grațian trăbă să se facă mașinator.

IACACCIA (arătând desenul): Atunci trebuie să ticluim trei etaje, aici pe cer? ! ... Aici norii groși ... aici norii mici, care se duc încolo... și aici norii îndepărtați care curg în sus și-n jos... Am ghicit bine?

ZANNI: Io nu știu, dumneata ce zici?

IACACCIA (resemnat): Merge. (Înfășoară sulul la loc) Mă duc să întreb pe cel care știe... Tu, rămii aici: fii cu ochii-n patru, mă-ntorc imediat... (Intră în casă cu sulul)

Angelica și Rosetta ies din casă și se uită, de la oarecare distanță, la lucrătorii care montează mașinăria de scenă. Zanni îndătează spre rampă și monologhează

ZANNI: D-apoi, că Eminența Sa, care-i bunătatea și lingășia în persoană, ca să vadă truda unui virtos cumu-l domnu' Grațian, o fo poruncită cu atîta strășnicie comedia asta... nu-i lucru curat. Ba-i lucru care amiroase a făcături, a vicieșug... Coviel aiestă, cred că-i al mai mare mișculant din tăt orașu'! Țințio e un curtean și cu Coviel fac păreche: un vicieșugar și un curtean, strînși laolaltă: apoi, bunăziua!... Of, să pot numa'afla taina lor. Mi-ar ajunge să-i dau peste cap, să-i urlu la vale!... D-apoi, ca să pescuiești tainele inimii din oameni, mai bun agățuș nu-i ca mulerea: mai cu samă cînd bărbatu-i'namorat: spune tăt la mulere. (După ce s-a uitat de cîteva ori pieziș la Angelica) Anghelica... bag sama... ar putea (se-ndreaptă spre Angelica)

Rosetta, atrasă de prezența lui Sepio, s-a și îndepărtat de stăpîna ei, și se apropie de acesta, ca să-l admire. Sepio, foarte serios, își continuă lucrul, fără să observe adorația pe care slujnicuța o nutrește pentru el

ZANNI: Domnișoară Anghelica... domnișoară Anghelica! Am să vă dau două noutăți: una gustoșe și aialta desgustoșe... numa' că de ala desgustoșe, dumnia-voastră puteți scăpa...

ANGELICA: Vorbește.

ZANNI: Aia gustoșe este, cu toate că domnia voastră nu v-ați bizuit niciodată pă mine, crezînd că io aș fi contra... este că vreau să-mi arăt credința și voința să fac orșice pîntru ca domnul Țințio să se-nsoare cu domnla voastră. Dreptu-i că-i gustoșe, noutatea aiașta?

ANGELICA: Atît de « gustoșe », cum zici tu, încît dacă cealaltă ar fi aducătoare de moarte, aș muri bucuroasă să mor ca mireasă a lui!

ZANNI: Noutatea desgustoșe, în schimb, e că domnul Grațian și-a băgat în cap că facerea comediilor aleștea nu-i poruncă de la Eminența Sa, ci o piscoșe născocire a domnului Țințio, lubitu' domnlei voastre, care o fo făcută mișculanța aiașta, ca să-l betejească... ca să-l bolunzească punîndu-i în cîrcă altă trudă... Așe că domnul Grațian s-o hotărît să plecați de-aici. Tăți.

ANGELICA: Toți... să plecăm?

ZANNI: Tăți: stăpînu', domnia voastră, Rozeta și eu, departe la cincizeci de poște de aici... și-are să vă țină strîns, să nu puteți trimite nice măcar o carte scrisă, care să nu fie deschisă!

ANGELICA (își pune mîna în cap): Asta-i pieirea mea!

ZANNI: Haida-hai... Domnla voastră, dedată să fiți slobodă, să vă vedeți la toate ceasurile amorul, să nu-l mai puteți vedea, nici auzi, nici să aveți o știre de la el...

ANGELICA: Ah ! Simt că mor !

ZANNI (*reluind*): Și-atuncea, cînd domnul Țințio n-are s-o mai vadă pe Anghelica lui: ochii care nu se văd, inima care nu se aude ! Dumnealui e tînăr, frumos, plăcut la Curte. Are o mie de prilejuri să intre în vorbă cu damele. . . Un ȋucat astăzi, un ȋucat mîne, și ciuciuci, și ciuciuci, n-o să treacă multă vreme și are să se namoreze de alta. . .

ANGELICA (*adînc lovită*): Vai mie ! Taci, nu mai vorbi ! Mi-ai dat și viața și moartea, deodată ! (*Se așează turburată, nenorocită, tremurînd*)

ZANNI: Mai încet ! Nu vă zdrobiți așe ! Este un leac !

ANGELICA: O picătură de otravă, iată leacul meu !

ZANNI (*aparte*): Asudă rece, sāraca ! I-am povestit prea cu viață !. . .

ANGELICA: Oh, Cinzio, iubitul ! N-am să te mai văd niciodată !

ZANNI: Ascultați-mă, domnișoară Anghelica !. . . Ascultați !. . . Ca s-o drejem. . .

Ca să drejem năcazu'aista, trabă să-l rugați din iubirea ce vă poartă, să vă spună adevăru'. Să-l rugați pe domnu'Țințio să vă spună în față: dacă-i drept că aistă comedie o fo poruncită de la Pălat, sau dacă-i toată o mișculanță a dumnealui, a lui Țințio, ca să ajungă la un enteres de bani sau de altăceva. . . Dacă-i poruncă de la Pălat, trăbă să-l rugați pe Țințio — care i plăcut Prencipului — să-l facă pe Prencipe să-și tragă înapoi porunca. Dacă, în schimb, îi o născocire a dumisale, a lui Țințio, s-o dregă mintenaș, el cu minurile lui, și să-i spună domnului Grațian că nu se mai face comedia, că o fo o sminteală, întîmple-se ce s-o întîmpla ! Dat că alduita aista de comedie, ori într-un chip, ori în alt chip, nu trabă să să facă, nu, nu, nu, că dacă să face, oricum, trăbă să plecăm toți de-aici !

ANGELICA (*se ridică, stăpînindu-se*): Am să-l rog.

ZANNI: Înțelesu-m-ați bine?

ANGELICA: Știu eu ce trebuie să-l fac să spună.

ZANNI: Dacă vă iubește, are să vă spună.

ANGELICA: Nu mă tem că n-o să-mi spună adevărul. I-am și dat de știre că vreau să-i vorbesc. (*Se îndreaptă spre casă, Zanni o urmează.*)

ZANNI: Putere-aș veni și eu la întîlnirea domniilor voastre să vă sfătui mai bine? . . .

Angelica și Zanni intră în casă, o clipă după ce Iacaccia a ieșit cu sulul său. Iacaccia o vede pe Rosetta printre lucrători.

IACACCIA: Hei, Rosetta ! Valea, valea ! Ce, vrei să-mi dai lucrul peste cap? . . .

O ștergem de-aici ori ba, sfînta Filofteia? ! (*Rosetta, agasată, se îndepărtează, dar rămîne să-l contemple pe Sepio de la o anumită distanță*)

În timp ce Iacaccia, în scenă mută, dă explicații și ordine, meșterînd el însuși împreună cu lucrătorii, intră un ins caraghios, încărcat cu penele, palete, găleți, borcane, echere și rigle. Se-ndreaptă hotărît spre casa lui Graziano, dar în prag, se lovește de Zanni.

ZANNI (*spălat de tipul acesta ciudat*): Maică precistă ! D'apoi cine mai e broscioiul aista împînglicat cu bumbuşcă?

COCHET (*stilcește limba în manieră franțuzească*): Bonzi, msié !

ZANNI: Cine ești și ce vrei?

COCHET: Je sui msié Coșé, le pentr.

ZANNI: Pentru sau contra, du-te să te spînzure departe de casa aista cînstită, domnule bolund !

COCHET: Comme zice?

ZANNI: Zic să te duci să te spînzure (*iși strînge mîinile în jurul gîtului*) dar de parte de aici !

COCHET: Vu battre joc de moa?

ZANNI: Dacă vu pă mîne și eu pă vu. Numa' că nu vu pă mine. Pricepi?

COCHET: Je sui msiè Coșe !

ZANNI: Pe cine să te sui, mînce-te vaca ai neagră ! Pe cocie? Mi-i că-i căde?

COCHET: Uh ! Fa-mi plezir și anuntza-ma, vit, vit, purcuà el... mii don... de lucrar.

ZANNI: Cum ai zîs? Vită și porcar, ai zîs? Apoi vită și porcar o hi tată-tău ! Și ce lucrar... Unde vrei să mii?

COCHET: An Itali !

ZANNI: Bon ! Dacă vrei să mii sănătos în Itali, trabă să știi cum să te porți cu oamenii !

COCHET (*răbdător*): Je sui musiè Coșe !

ZANNI: Am înțeles că vrei să te sui, nu ț-ar crăpa obrazu' de rușine.

COCHET (*bucuros că a fost înțeles, așa crede*): Ui, mon tapir !

ZANNI (*jignit de moarte*): Pă mine?... Pă mine vrei tu să mă duci la montă? Ba pe mîne-ta !

Îl înșfacă de piept, îl scutură cu violență și-l face să cadă, îmbrăștiindu-i peste tot borcanele, gdelele, penelele.

COCHET (*urlă din răsuputeri*): O secur !... O secur ! Il me tu !... Il me omor !

ZANNI: Cum ai zîs ? !... Cine-o dat cu secure !

E întrerupt de Graziano, care la auzul țipetelor iese la fereastră. Toți aleargă în scenă: Rosetta și lucrătorii, Angelica iese în balcon.

GRAZIANO: Ce-s țipetele astea? Ce-i gălăgia asta ? ! Cum să mai pot scrie, așa, în liniște ? (*Îl recunoaște pe Cochet*), Oh, domnule Cochet, ai venit !

COCHET: Slugă, mon senier ! Vu m'ave sové !

GRAZIANO: Cobor imediat ! (*se retrage de la fereastră*)

Rosetta și lucrătorii, care au cules diferite obiecte căzute nefericitului pictor, i le înmînează, încercîndu-l din nou. Zanni, prudent, se îndepărtează la cîțiva pași. Lucrătorii se întorc la muncă.

GRAZIANO (*iese din casă cu un nou sul în mînă. Lui Cochet*): Oh, mon tapir !

ZANNI (*aparte*): Iară-i zice cu monta !

COCHET: Oblîjé !

GRAZIANO: Tocmai mă gîndeam la dumneata ! Mi s-ar fi părut ciudat să nu vii !

COCHET (*arătîndu-l pe Zanni, care stă într-un colț cu coada-ntre picioare și cu privirea înveninată*): Set mitocan lă, non ma volut anuntzar la vu, et il ma fe grandissim moșci !

GRAZIANO (*întorcîndu-se spre Zanni*): Traffichino ! Ai înnebunit ? !

ZANNI (*îmbufnat și îndărătnic*): Îs bolund, da domnule. Eu-îs bolund... Și dumnealui (*îl arată pe Cochet*) ba; drept îi ? (*Clatină din cap cu o furie neputincioasă*)

GRAZIANO: Domnule Cochet, vreau să-ți dau să pictezi cîteva perspective, știind că, în genul acesta, ești primul om dintre oameni... .

COCHET: Oh, nu, mon senier ! Escuzè moà ! În matier de prospectiv n-au perechi Espaniolii !

GRAZIANO: Ce spui ? Purcuà ?

COCHET (*cu arguție*): Purcuà, da ! Purcuà, mon senier ști trè biè che le prospectiv nu consist în alt che in a face s'apar ce nu est. Pur face sà, non est alt ca Espaniolii ! (*Rid amîndoi de butadă*)

GRAZIANO: Două lucruri vreau de la dumneata, domnule Cochet: secretețe și imediatețe.

COCHET: Imediatețe... ?

GRAZIANO (explicativ): Vreau să spun că vu deve marșé repede-repede. . . (Cochet face stînga-mprejur și se îndepărtează în goană) . . . Turné an arler !. . . (Cochet face un alt stînga-mprejur și se întoarce. Graziano ca pentru sine) Pe cit e de bun, pe-atîta-l de nebun ! (Lui Cochet, explicativ) Imedlateț vrea să zică: vlt, vit. . . vites !

COCHET: Ah, ui: vitesse ! Vitesse e secretesse ! Vitesse e secretesse ! Je compri !. . . Am pricepit. . . Me com pricepuar che șoz am de facut, dacă dumneavoastră tené tu secré ?

GRAZIANO: Aceasta e perspectiva pe care trebuie s-o scoți cu măestria dumitale. . . Graziano desfășoară sulul pe care-l are în mînă. Il ține sus și desfășurat — la vederea publicului — punînd-o pe Rosetta să apuce un capăt. Schița — cu « perspectivele » pe care Cochet va trebuie să le picteze — reproduce exact chiar decorul realizat în reprezentația în curs de desfășurare.

COCHET: Oh, sè magnific !

GRAZIANO (cu voce tare, lui Iacaccia): Ei ! Cum stăm cu ramele pentru perspectivă ?

IACACCIA: Gata ! Gatissime !

Iacaccia le face un semn lui Romolo și Pavolo, care intră după grilaj și se întorc imediat, aducînd și aranjînd în scenă o ramă siluetată. Repetă imediat operația încă de două ori, cu alte două rame, în timp ce Moretto și Sepio continuă să aranjeze norii pe cer.

GRAZIANO (ilustrînd schița lui Cochet): Nici prea sus, nici prea jos, am plasat punctul de fugă unde se termină toate razele vizuale. . .

COCHET: Le plan de l'orizon se just isi ! Bien !

GRAZIANO: Vené donc a vuar ramele cu perspective. . .

(Cochet și Rosetta îl urmează. Ajuns lîngă rame, pictorul se descotorosește în sfîrșit de materialul cu care era încărcat. Graziano pipăie ramele nefinisate) Casele, cu acoperișurile, porțile și ferestrele, vezi?, le-am pus să fie gata primele. Ramele acestea sînt pregătite pe măsura exactă. Nevrînd să le fac din scînduri — ne trebuie prea mult lemn și muncă, și timp — le-am acoperit cu pînze, vezi? . . .

COCHET (pipăind și controlînd, la rîndul său): Ah, bien ! Sont tras com un tambur !

GRAZIANO: Ah, sînt foarte bine întinse, nu pot să sufăr să le văd cu încrețituri și umflături ! Așa ceva e de prost efect, mai ales cînd sînt aprinse luminările în scenă !

COCHET: Com ați facut să le tras com sa ?

GRAZIANO: Înainte să le țintuiesc pe rame, le înmoi întotdeauna în clei de pește, din acela pe care-l folosiți voi, pictorii.

COCHET: Ah ! Tre bien ! (Desfășoară sulul cu schița decorului și-l fixează în cele patru colțuri pe o structură de lemn) . . . Alor, je comans a lucré cu vitesse et imedlatesse, nespă ? (Începe să ia și să-și însemne măsurile, de pe schiță pe ramă, cu rigla și cu echerul)

Graziano își continuă inspecția, pipăie și se uită. Lui Iacaccia, care s-a apropiat în așteptarea ordinelor:

GRAZIANO: Iacaccia, asta e prea subțire, parcă-i un pai. Trebuie s-o întărești în lung cu două stîngii de-o jumătate de palmă. . . Instrumentul ăsta trebuie legat de perete cu cîte o frînghie de fiecare capăt. . . Mașinăriile trebuie să fie totdeauna bine înțepenite.

IACACCIA: Mașinăria cu trepte, aia pentru tunete, o montăm acum sau mai tîrziu ?

GRAZIANO: Mai tîrziu. În partea asta (arată) da ? Fixați bine jghiabul de alunecare, ca să nu se spargă sub greutatea ghiulelelor, care, dezlegate, se-nvîrt și sar, lovindu-se de trepte. . .

IACACCIA: Cu ce ghiulele încărcăm mașinăria?

GRAZIANO: Cu ghiulele de piatră de treizeci de livre. Mi-ajung pentru zece vinturi și citeva tunete, să știi. Pe urmă mai avem o sumedenie de luminări oarbe: aproape o sută din cilindrii ăia de tablă care se folosesc în teatru. După ce o să-i aranjăm cum trebuie, cu luminile dedesubt, aprinde-i în așa fel ca fumul să iasă prin crăpături, fără să fumege și să înece lumea care va veni să vadă comedia, și nici pe voi, care veți juca pe scenă cu mine.

IACACCIA: Fiți fără grijă, domnule Graziano: aranjez eu!

GRAZIANO (*îndreptându-se spre fundul scenei*): Vino, Iacaccia, să-ți arăt unde țin luminările, cilindrii, firele cu care se manevrează și ghiulele pentru tunete. . .
(*ies*)

Între timp, lucrătorii au ridicat pe fundal un cer înnoțat și zbircit, pe care atîrnă o mică siluetă de nor susținută de două sfori, care pleacă din brațele « mașinii ».

ROSETTA (*lui Moretto, arătînd cerul*): Carevasăzică, ăsta ar fi cerul?

MORETTO: Nu-ți place?

ROSETTA: E prea deschis.

MORETTO: În timpul comediei, o să acoperim luminile și are să se întunece.

ROSETTA: E prea creț.

MORETTO: O să-l întindem.

ROSETTA: Și tunetele? Știi să le faceți?

MORETTO: Ai să le auzi.

ROSETTA: Și fulgerele?

MORETTO: Ai să le vezi.

ROSETTA: Și cum le faceți?

MORETTO: Cum să le facem? Le luăm de unde sînt.

ROSETTA: Din cer?

MORETTO: Din cer.

ROSETTA: Vrei să-ți rizi de mine?

MORETTO: Să orbesc, dacă nu!

ROSETTA: Și cine se duce să ia fulgerele astea și tunetele?

MORETTO: Iacaccia, meșterul. Le ia cu chirie de la Sfîntul Petru, care ni le împrumută, pentru că sîntem oameni buni la suflet.

ROSETTA: Pe sor-ta s-o îmbrobodești, nu pe mine.

MORETTO (*rlde*): Nu crezi?

ROSETTA: Și dacă ți-aș spune că eu știu să le fac?

MORETTO: Așaaa? Cine te-a învățat? Stăpînul?

ROSETTA (*dîndu-și importanță*): Eeeh!

MORETTO: Parcă nu ștîm că vulpoiul bătrîn trage la puicuța tînăra? ... Dar, la' zi, îți spune chiar toate secretele?

ROSETTA: Cine?

MORETTO (*arătînd spre Graziano*): Vulpoiul bătrîn.

ROSETTA: Nu-l de loc așa, să știi. Fulgerul e o născocire de-a mea! Astea-s lucruri care ies din capul meu! (*Și-l arată*) Da, domnule!

MORETTO: Nu mă-nnebuni! (*Adresîndu-se celorlalți*) Hei! Oameni buni! Știați că Rosetta știe să facă fulgere?

Ceilalți, în afară de Zanni, și de seriosul Sepio, vin în jurul slujnicuței, inclusiv Alidoro, și din cînd în cînd încearcă s-o pipăie cu mîna.

COCHET: Mdam Rosetă! Face fuljër, silvuple! ...

ROSETTA (*ferindu-se și apărîndu-se, amuzată*): Nici pomeneală! E secret ...

MORETTO: Vrei să cîștigi două lovele? Vrei? Spune-mi cum se face un fulger.

ROSETTA (*ferîndu-se, rîzînd*): Fii cuminte! Dă-mi pace ...

MORETTO: Ascultă: tot o să aflăm, căci trebuie să facem furtuna! Vrel un plastru?

Îți dau un plastru!

ROSETTA: Ciuc-lu!

MORETTO: Atunci nu-i adevărat că știi să le faci!

ROSETTA: Uh, uh! Tot vorbind de fulgere ... mi-am adus aminte ...

MORETTO: Așa! ... Dă-i drumul!

COCHET: Parlé!

ROSETTA: Dacă spun, îi spun numal lul Sepio!

Ceilalți scot exclamații de glumeață dezamăgire.

MORETTO (*strigându-l*): Mă, Sepio! Vino-ncoa că sfînta Filofteia vrea să te-nvețe cum se fulgeră!

Sepio, foarte erios, se apropie încet de grup.

COCHET (*încercînd s-o ispitească*): Și mdam Roseta, le zici a moa, Je vrea se faci un chipuleț micuț, micuț, pentru ținut în un de se pîlt înel ori de pîs dan la puatrin (*își arată sînul*) ... în sîn.

MORETTO: Măi, să fie! Un chip făcut de mîna domnului Cochet. (*pronunțat cum se scrie*)

Sepio ajunge, în sfîrșit. Rosetta îl ia de mînă și-l trage după ea, scoțîndu-i din grup.

ROSETTA: Vîno, Sepio ... Urcă-te aici ... (*Se refugiază cu Sepio pe o schelărie*)

Dacă-ți spun eu, ai să știi să-l faci și tu! (*Îi vorbește la ureche, cu ostentație, în timp ce ceilalți fac, în glumă, gesturi de indignare, dispreț și dezamăgire*)

MORETTO (*se preface gelos*): Ce-ai să te faci cu Sepio? Ce-ai să te faci?

ZANNI: Roseta! Dacă mai mîi mult pe-aici, aleștia au să lucreze la dimineață! Rosetta îl îmbrățișează și-l sărută pe Sepio, apoi sare jos, fuge spre fundul scenei și iese rîzînd. Ceilalți au rămas să privească scena. Îl înconjură imediat pe impasibilul Sepio.

MORETTO: Dă-i drumul, domnișorule Cupidon! Acum știi și tu să fulgeri!

SEPIO: Ști, domnule.

MORETTO: Vorbește.

SEPIO: Nu vorbesc, domnule.

COCHET: Purcuă?

SEPIO: Pentru ca spus la mine, nu vorbesc niciun secret. (*Ceilalți protestează zgomotos*).

MORETTO: Fulgerul știi să-l faci, dar trăznetul? Știi?

SEPIO (*în sfîrșit, interesat*): Trăznete! Ah! Să spunem voi — eu întreb la mulți! — trăznete care căzum peste casele, peste turnurile, peste copacile, și care facem atite rele. ... cum se facem?

Ceilalți rid de prostia lui.

COCHET (*rizînd*): Com se face trăsnet? Oh, sint dobitoc nebunești, trăsnet! Tradator, tradator sint! Aproap tujur el șerș sa te prind pe nepusa masa, Sepio! (*Ceilalți rid*)

MORETTO (*rizînd*): Trăznete-s bune cînd îți ard cămașa fără să-ți prăjească fundul nădragilor!

COCHET: Cînd te traj (*face semn că trage cu arcebuza*) a la tet, la cap, te face selment un tru, un gaur (*își scoate bereta și-și scoate un deget printr-o gaură*) dan le șiapo, în palari. (*Ride*)

MORETTO (*prefăcîndu-se speriat*): Lui Sepio! Doar n-o să facem trăznete astea cu arcebuza, nu?

SEPIO: Nuuu!

MORETTO (*ușurat*): Aaah. ..! Cînd în orașul ăsta vin timpuri grele și-ncepi să auzi pușcături de arcebuza și de tun, Doamne păzește!; și se pornesc să sune

tobele și trîmbișele de război. . . nici n-apuci să intri într-o gaură de șoarece !
(rid cu toții)

Din fundul scenei, Rosetta năvălește iar în scenă, ca să-i prevină pe lucrători.

ROSETTA: Hei ! . . . Hei ! . . . Tăceți din gură, că vine stăpînul ! . . .

Toți se-apucă zoriți de lucru, astfel ca atunci cînd, urmat de Iaccacia, intră Graziano — aducînd iar suluri și hîrtii — el poate asista amuzat la foiala frenetică, zgomo-toasă a lucrătorilor: unul taie cu ferăstrăul, altul dă la rîdea, altul lovește cu ciocanul, altul pictează, altul întinde cu frînghiile pînza cerului. Zgomotul e atît de puternic încît Graziano, ca să se facă auzit, se vede silit să izbească tare cu rigla în masă. Toți se opresc și amuțesc.

ZANNI (profită, ca să pîrască): Io i-am zis la Rozeta să nu miie aici să trîncă-nească cu bărbații, că-l face să-i mînce pielea și nu mai lucrează. . .

GRAZIANO (îl întrerupe cu un gest. Lucrătorilor): Dacă ați fi lucrat cu atîta spor, cum v-ați prefăcut adineaori, am fi terminat de mult. Parcă nu v-am auzit eu pâlăvrăgînd și rîzînd !? (zîmbește pe sub mustață) Pentru că dumnealor. . . Ce fac dumnealor, Sepio?

SEPIO (imperturbabil): Dumnealor nu facem alt decît să flăcăreștem ! . . .

Toți rid, mai ales Rosetta, care, atunci cînd Graziano se întoarce cu spatele, scoate limba la Zanni, care-i răspunde prin gesturi de amenințare. Între timp, oamenii continuă să tragă capetele « cerului », pentru a-i netezi suprafața. Rosetta se apropie de Graziano care supraveghează operațiunea.

ROSETTA: Domnule stăpîn, domnia voastră ați vrut să arătați un cer senin-senin cu norișor! micuți-micuți, care-ncetul cu-ncetul să se umfle și să se facă mari-mari. . . nu-i așa?

GRAZIANO: Da, și ce-i cu asta?

ROSETTA (mîndră): Eu știu cum se face !

GRAZIANO (amuzat): Nuuu !?

ROSETTA (răsfățindu-se): Cum nu ! Ce, credeți că sînt o toantă? Eu v-aș face să vedeți, dar mi-e rușine.

GRAZIANO (prefăcîndu-se uimit): Adevărat? Bravo ție !

ROSETTA: Vă bateți joc de mine, stăpîne? !

GRAZIANO: Aș, de unde ! Dar arată-ne un pic !

ROSETTA: Chiar vreți să vedeți !

GRAZIANO: Arată-ne, arată-ne !

ROSETTA: Pot să-l chem și pe ceilalți, ca să vadă și ei ?

GRAZIANO: Cheamă-i, cheamă-i !

ROSETTA (adresîndu-se oamenilor cu voce tare, sigură de sine): Hei ! Oameni buni ! Dacă vreți să vedeți cum se lucrează un lucru d'« asta ». . . veniți-ncoă să vă arăt !

Lucrătorii se opresc, se întorc spre Rosetta și spre Graziano, nu înțeleg.

GRAZIANO (lăsîndu-se în voia jocului copilăresc, abia ținîndu-se să nu ridă): N-ați înțeles? Lume, lume, veniți încoace ! Că Rosetta ne-o arată la toți !

Toți lucrătorii, inclusiv Cochet și exclusiv Sepio, își lasă uneltele și năvălesc spre Rosetta. Înaintea tuturor, Iaccacia, care-și desface bratele, oprindu-i pe ceilalți în spatele său.

IACCACCIA (cu voce tare): Stați pe loc ! Alegeți cu ochii și nu atingeți cu mîna ! (Slujnicuței, goldnește) Ei Rosetta ! Sîntem toți alci ! Ce-aștepti ? Ai fîgăduit ! Arată-ne-o !

ROSETTA (a înțeles cum au fost rătălmăcite, în mod voit, cuvintele sale): Oh. . . Oooh ! . . .

Rîsete generale. Rosetta, roşind, îşi acoperă faţa cu mîna şi foarte ruşinată, dar înăbuşită de propriul său ris, fuge în casă, urmărită de exclamaţii ştrengăreşti.

IACACCIA: Hei Rosetta ! Ne laşi flămînzi, cum am fost ?

MORETTO: Mie mi-au ieşit ochii din cap, mai-mai să-mi cadă pe jos !

Şi Graziano continuă să rîdă. La fel Zanni, căruia i-au trecut ciuda şi mînia. Singurul care nu a ris, ci a rămas cît se poate de serios, uitîndu-se la ceilalţi fără să-nţeleagă, a fost Sepio.

IACACCIA (*potolindu-şi rîsul, îşi simte importanţa de şef-maşinist şi-i aduce pe ceilalţi la ordine*): Gata ! . . . Gata ! . . . Nu profitaţi de faptul că domnul Graziano ne face să rîdem şi rîde împreună cu noi ! Asta pentru că ne iubeşte ! Gata, încetarea ! Pui-pui-pui ! . . . Adunarea ! La lucru ! . . . (*Toţi se-ntorc la treburile lor*) Hei, Sepio ! Hei, Moretto ! . . . Daţi-l drumul ! Să tragem mai tare cerul ăsta ! . . . Hei ! . . . Bine ! . . . Ajunge ! . . . Acum să slăbim frînghia cu norli ! . . . Dă-i drumul, Romolo, cu manivela !

Romolo învîrte manivela « maşinii » şi micul norişor coboară încet.

GRAZIANO (*se uită, nemulţumit*): Ce-i asta ? Asta-nseamnă, la voi, cer cu nori ? Şi norişorul ăsta care coboară ? Parc-ar fi o plăcintă din alea pe pe care le fac de Păresimi cîrnăţarii din Roma şi le întind printre caltaboşi ! . . . Trebuie să luăm totul de la capăt ! . . .

IACACCIA: De ce ? E chiar aşa de urît cerul ăsta ?

ZANNI (*intervine*): Pe mine mă face să rîd ! Ha ! Ha ! Ha !

GRAZIANO: Aşa e ! Printre oamenii care-l vor vedea, vor fi Principi, Cardinali, virfurile, cavaleri, şi desigur vor rîde şi ei.

IACACCIA: Ei şi ? Ce rău e în asta ?

GRAZIANO: Este, fiindcă decorurile nu se fac pentru a rîde, ci pentru a mîlnuna ! Pe cine, dracu', o să minuneze terciul ăsta ?

IACACCIA: Eh ! Stăpîne drag ! Doar n-o să albă glagoria domniei voastre ! Unu-l Graziano şi-ăla-l primul !

ZANNI: Io, că nu-s decît un biet Ionică cel prost, aşa aş face. . . Noruleţul e prea întunecat şi prea micuţ. . .

IACACCIA (*atîns*): Domnule Graziano ! Acuma au ajuns şi Ionicii cei proşti să facă pe meşterii peste maşinării !

GRAZIANO: Că pe lîngă casa mea şi Ionicii devin « maşinatori », nu-l de mirare ; dar că în ziua de azi maşinatorii de teatru devin Ionici, asta da, că mi se pare prea de tot !

ZANNI: Aşa-l ! Îs oameni care dau cu bîta-n baltă, dacă n-au mintea domnului Graţian !

MORETTO: Atunci, ce-l de făcut ?

GRAZIANO: Refacem.

IACACCIO: Bani aruncaţi în vînt !

GRAZIANO: Oh, eu am făcut totdeauna lucruri mari cu bani puţini ! Ceea ce contează în arta noastră, nu e luxul, ci desăvîrşirea şi adevărul !

MORETTO: Oçi fi avînd secretul adevărului ăstuia, noi nu-l avem.

GRAZIANO: E un secret cît se poate de simplu : trebuie să redai firea lucrurilor.

IACACCIA: Cum ?

GRAZIANO: Norul ăla, îl vezi ? Atîrnă ca o clătîcă ! Trebuie făcut mai uşor, desprins de ceilalţi nori, din toate părţile, să pară împins abia de o adiere, iar nu de sfori şi de contragreutăţi ! Trebuie arătat cum vîntul îl ridică încetişor şi-l duce cu el, departe. . .

SEPIO (*vorbește în șfârșit*): Oooh ! Estem lucru ce facem groază ! Vrăjitorii estem, Allah să ne păzeștem !

GRAZIANO : Mentea, planul și învățătura firii — asta e Vrăjitoria, Sepio, prin care înșeli văzul și minunezi lumea ! Frumosul, în teatru, e să faci să pară adevărat ceea ce de fapt e numai închipuire.

MORETTO : Eh, domnule Graziano ! Ușor e de făcut cu limba, dar cu mina ? !

GRAZIANO : Așa ? ! Atunci, hai ! Înainte să mă-ntorc la compunerea comediei — toată noaptea am s-o petrec scriind — am să vă arăt cum se pot face lucrurile astea cu mâinile. (*Desface planurile, le privește o clipă. Apoi își suflecă mâinile și-acum, la treabă ! Trebuie să terminăm în seara asta !*)

TOȚI (*protestează împotriva exagerării*): Nici așa ! Hehee !

GRAZIANO : Sau mâine ! . . .

TOȚI (*protestează cu mai puțină tărie*): Hehee !

GRAZIANO : Sau cel mai târziu polmîine ! La treabă ! (*Apucă un ferăstrău și începe să lucreze, împreună cu ceilalți, ca un muncitor*)

IACACCIA (*cu voce tare*): La lucru ! La lucru ! (*Lucrează și el, la fel și Zanni*)

COCHET : Travalon ! Travaion ! (*Pictează de zor pinzele siluetate*)

Toți, harnici nevoie mare, reîncep să bată cule, să taie, să pilească și să picteze, astfel că toate izbiturile, scîrșîieturile, troznetele produse de pîrghii și de celelalte unelte de lemn, pe fier, pe frîngii și pe pînză, se compun într-o simfonie cadențată specială, bogată în timbrări neobișnuite.

În această țesătură ritmică se strecoară — după ce Graziano dă tonul — un cor cîntat de lucrătorii care robotesc.

Cortina e lăsată încet să cadă.

Sfîrșitul primei părți

PARTEA A DOUA

Noapte. « Șantierul » doarme. Luna desenează umbre lungi cu « mașinile ». Doar o lumină e aprinsă: fereastra lui Graziano. Cinzio și Coviello se plimbă pe sub balconul Angelicăi.

CINZIO : Pe balconul acesta e aurora pentru mine. Dar soarele meu întîrzie să răsară. Carul lui să aibă oare roțile împlicate de bătrînul Graziano ? Vezi fereastra aceea ?

COVIELLO : O văzul.

CINZIO : La lumina aceea, paznicul crud al fericirii mele alungă somnul : scrie comedia . . .

COVIELLO : . . . și dacă scrie comedia, mie la sută nu se gîndește la fie-sa.

CINZIO : Atunci de ce domnișoara Angelica mă face să ofttez atît ?

COVIELLO : Ferice de voi, domnii, că oftaturile de iubire vă alungă oftaturile de foame ! . . . Ziseră că Legea se gîndi la toate pentru ca Dreptatea să se facă tuturoră și nimel să nu fie nedreptățit ! Legea . . . s-o ia naiba ! Unul să albă de toate și altul nimic, asta nu putu să-mi intre în căpățînă ! (*Își lovește fruntea cu degetul*) Nu-mi văd ochii să dau de un galben, matala vezi !

CINZIO (*prins de alte gînduri*): Ești sigur că nu așteptăm degeaba aici ? Te-ai înțeles limpede cu Rosetta ?

COVIELLO: Cum de nu. Fiți pe pace. (*Reîncepe să filozofeze*) Un notar vru să-mi dea zece galbeni să-l girez pe unu, să-i stau chezaș unuia care dorea să pună mina pe zestrea nevastă-si.

CINZIO: Ei, și?

COVIELLO: Nu mă primiră. Și ioc parale!

CINZIO: Ar trebui să te duci la oaste, cu plată.

COVIELLO: Carevazăică un om ca să poată trăi, trebuie să se lase omorât, ori n-am dreptate?

CINZIO (*distrat*): Ascultă, ești sigur că Rosetta...

COVIELLO (*răbdător*): Rosetta-mi spuse că domnișoara Angelica îi zise să-ți zic matale că domnișoara Angelica are să-ți zică o vorbă care-l interesează foarte mult pe domnul Cinzio, așa zise. Și că-n noaptea asta să așteptăm semnul cu păsărica la fereastră. Și că, văzînd semnul, matale să te duci sub balcon că ea o să vină și ea pe balcon și o să-ți spună niște vorbe care te interesează foarte pe matale. Pe matale, domnule.

CINZIO: Și cum a zis, cuvînt cu cuvînt?

COVIELLO (*pierzîndu-și răbdarea*): Rosetta-mi zise că Angelica-i zise să-ți zic matale că are să-ți zică o vorbă, și că-n noaptea asta să așteptăm, că domnișoara Angelica o să ne arate păsărica! Matale! Și că matale, să sari dedesubt, că ea o să fie deasupra! Și dacă nu zise așa de-adevăratelea, să mor eu, matale și ea!

Pe balcon, Rosetta așează colivla cu păsărele, se uită în jos, face un semn și se retrage.

CINZIO (*emoționat*): Ai văzut! Acolo...

COVIELLO: Păsărica mult visată!...

CINZIO: Mă duc. Tu stai cuminte. (*Alargă sub balcon*)

COVIELLO (*monologheză*): Stai cuminte aici. Eu. Dacă eu, Coviello, aș sta aici cuminte, n-aș mîncă în vecii vecilor! Știu că numai biștarii pot să-l învieze pe îpușitul ăsta de Zanni Traffichino. Dar eu vreau să nascocesc o chestie, pentru ca biștarii ăștia să treacă întii prin mîinile mele, căci am pe degete un lipici care-i face să rămînă lipiți de ele!... Dacă vreau să am și eu un cîștig, așa trebuie să fac... (*Își mișcă degetele cu destoinicie, apoi se sprijină de zid așteptînd cu răbdare. Va ieși, mai tîrziu*)

Angelica apare, prudentă, pe balcon.

CINZIO (*liric*): Oh!... Cum de nu cîntă păsările la ivirea strălucitoare a soarelui pe balconul acesta binecuvîntat, țintă a suspinelor mele? Și ce balsam e pentru mine, soarele meu, să-mi luminezi inima în tolu nopții!

ANGELICA: Oh, ce binețe parfumată, domnul meu!

CINZIO: Dar domnia voastră sînteți, Angelica, printre arhanghelii cerești, cea care parfumați noaptea asta, preschimbînd-o în grădină!

ANGELICA: Mă iubiți cu adevărat, domnul meu?

CINZIO: Întrebarea asta, din păcate, știrbește prețul frumuseții voastre!

ANGELICA: Dacă domnia voastră recunoaște prețul acesta, mă faceți să cred că sînteți cu adevărat îndrăgostit: căci dragostea e oarbă. Dar dacă ați putea să întăriți mai mult dragostea voastră, dezvăluindu-mi o taină, pe care eu tare vreau s-o aflu, ați face-o?

CINZIO: Știți prea bine că tainele cele mai însemnate se păstrează în fundul inimii. Cine-i ține cheile, dacă nu voința voastră? Dacă nu vreți s-o deschideți domnia voastră, s-o facă Amor care, trăgîndu-și înapoi sîgeata cu care m-a rînit, pieptu-mi va rămîne sfîrtecat și inima deschisă.

ANGELICA: Opriți-vă, domnule Cinzio! Acum nu e vreme de poezii. Taina pe care vreau s-o aflu e următoarea. Cine a avut ideea să se facă această comedie? Domnia voastră sau Eminența Sa?

CINZIO: Nici Eminența sa, nici eu.

ANGELICA: Dar cine, atunci?

CINZIO: Întimplarea și dorința mea să vă iau de nevastă.

ANGELICA: În ce fel, adică, Întimplarea?

CINZIO: În ce fel? . . . V-am spus adevărul: mulțumiți-vă cu atît și nu căutați să aflați mai mult.

ANGELICA (*începînd să dispere, cum îi e obiceiul*): Mulțumiți-vă cu atît și nu căutați să aflați mai mult. . . și o clipă înainte, ce zic: chiar acum, voiăți să vă sfîrtecați pieptul, să vă deschideți inima. . . Oh, oh ! Cit de repede se topecs făgăduielii îndrăgostiților ! Oh, ce tare se amăgește cel care se încrede în tine, Amor mincinos, Amor prefăcut, Amor lipsit de amor !

CINZIO: Domnișoară Angelica, nici Amorul pe care vi-l port nu e prefăcut, nici eu nu mă aflu aici ca să vă amănesc. Dar se întîmplă că mi-e silă să învederez necazurile mele și ale altora.

ANGELICA: Despre ce necazuri vorbiți?

CINZIO: Vă voi face imediat pe plac, dacă mi-o cereți.

ANGELICA: V-aș rămîne îndatorată, domnul meu.

CINZIO: Ei bine, fie ! Domnul Graziano nu vrea să mi-o dea pe domnia voastră de nevastă, dacă nu vede întîi că am bani. Întimplarea face că un gentilom bogat și talentat, ca să vadă o comedie a domnului Graziano, vrea să ofere o mie de scuzi aur, dacă i se arată decorurile și felul în care el le face. Ca să obțin banii aceștia, am întins capcana domnului Graziano și Eminenței Sale. Iată că v-am dat pe față tot secretul. Dar de ce mă întrebați?

ANGELICA: Ca să nu facă această comedie, tata a hotărît să plece departe de aici, iar eu doar la gîndul că mă voi despărți de domnia voastră, simt că mor. Dacă domniei voastre îi pasă de suferința mea, aș vrea să îndreptați totul.

CINZIO: Cum?

ANGELICA: Să nu se mai facă această comedie, nici din voinea voastră, nici a altcuiva.

CINZIO: Să nu facem comedia ? ! Dar ea trebuie să se facă. (*Răbdător*) Am să vă explic, domnișoară. Acești o mie de scuzi, dimpreună cu bunăvoința Palatului, îmi dau curajul să arăt că am o avere mare, și-atunci tatăl domniei voastre va fi bucuros să vă iau de nevastă ! Iată de ce e nevoie pînă peste poate ca această comedie să se facă !

ANGELICA (*îndurerată*): Oh, nu ! Tatei trebuie să-i spuneți, în schimb, că nu mai trebuie s-o facă, dacă vreți cu adevărat să îndreptați răul.

CINZIO: Dar jocul a și început, nu mai poate fi oprit !

ANGELICA: Joc sau ne joc, oricum în orice chip, comedia n-are să se facă ! Spre nefericirea mea !

CINZIO: Cum, chiar ieri domnul Graziano mi-a spus că vrea s-o facă din plăcerea dumnealui ! De fapt (*arată « mașinile »*) n-o și face, oare ? Eu zic că are s-o facă, tatăl domniei voastre e un gentilom și dacă a spus că o face, o face !

ANGELICA (*disperată*): Oh, veți vedea, dacă o face ! Veți vedea atunci, cînd eu — biata de mine ! — voi fi plecată departe.

CINZIO: Domnia voastră prea iubită nu va pleca !

ANGELICA: Oh, veți vedea că vom pleca cu toții de-aici, tocmai din pricina domniei voastre, domnule Cinzio, care — așa — hotărîți pieirea mea ! Și-o să fiți mulțumit că m-ați îndepărtat, căci prea mult nu mă iubește cel căruia de mine atît de puțin îi pasă ! . . .

CINZIO (*încercînd să zăgăzuiească disperarea fetei*): Domnișoară Angelica ! . . . Vă conșur, ascultați-mă. . .

- ANGELICA (*continuînd pe același ton*): Și întîmplîndu-se, în răstimpul îndepărtării mele, ca eu să fiu în afara privirilor voastre, oh, nu veți avea mai nimerit prilej să vă mîngîiați cu damele de la Curte, și în curînd eu vă voi aluneca din inimă, nefericita de mine !
- CINZIO (*încercînd să o calmeze*): Oh, asta nu se va întîmpla niciodată !
- ANGELICA: Ba se va întîmpla !
- CINZIO: Nu poate să se întîmple !
- ANGELICA: Vai mie, cît de schimbătoare e inima omului ! Iar eu altceva nu doresc decît moartea, înainte de această călătorie ! . . .
- CINZIO: Domol, soarele meu drag ! . . . Domol . . .
- Se aude, în apropiere, sunetul intermitent al clopoțelului călugărului portughez. Angelica se retrage și Cinzio se lipește de zid. Întră călugărul cu felinarul și cu clopoțelul, străbute scena. Zanni Traffichino iscodește în dosul porții întredeschise.*
- CĂLUGĂRUL (*între un sunet și altul, repetă psalmodiind*): Faceți fapte bune, frățiorilor, pentru lo amor de Deo ! Faceți orațiune și rugați pe nost Senior para las almas do Purgatorio ! . . . (*lese. În depărtare, vocea și clopoțelul*)
- Cinzio se întoarce sub balcon*
- CINZIO (*chemînd sottovoce*): Domnișoară . . . domnișoară Angelica ! Soare prea iubit al sufletului meu ! . . .
- ANGELICA (*se arată din nou*): Domnule . . .
- CINZIO: Aș vrea să vă întreb ceva, dacă domnia voastră se îndură să-mi răspundă . . . Mă gîndeam . . .
- ANGELICA: Cum să-mi sfîșiați inima ? Cum să-mi osîndiți sufletul ?
- CINZIO: V-a spus chiar domnul tatăl domniei voastre că vrea să plece din orașul acesta, ca să nu mai scrie comedia ?
- ANGELICA: Știu eu cine mi-a spus.
- CINZIO: Un om de încredere ?
- ANGELICA: Demn de încredere, da.
- CINZIO: N-o fi cumva, din întîmplare, vreo . . . slugă ?
- ANGELICA: Da, dar demn totuși . . . (*se întrerupe o clipă: în sfîrșit, îl bănuiește pe Zanni și termină prin a-i imita accentul*) . . . dară tăt demn, de tătului tăt demn de credință, domnule Țințio !
- CINZIO (*a înțeles de unde vine predica și-l imită, la rîndul său*): . . . Și-i vre binele (*ironic*) zice el ! — domnului Grațian lustrisimul, dreptu-i ? (*Angelica și Cinzio rîd amîndoi*) Odată risipită funinginea adunată de cuvintele unei slugi demne de . . . încredere, vād cum prinde să strălucească iar zîmbitorul și îndrăgitul meu soare ! . . . Fiți pe pace, așadar, angêlică lumină a sufletului meu ! Țineți seama de ceea ce e mai important: comedia trebuie alcătuită cu tot alaiul și cu toate mașinile, fiindcă, dacă nu se face, eu n-am să pot avea banii ca să vă iau de nevastă ! . . . Și căutați să țineți secret ceea ce v-am spus, pentru că, dacă s-ar afla, nu numai aș pierde banii, ci și grația Eminenței Sale și bunul meu nume.
- ANGELICA: Secret o să rămînă. Dar dacă domnul tatăl meu, cuprins de bănuială vāzîndu-vă mereu pe-aici, s-ar hotărî să mă ducă departe chiar din pricina voastră ?
- CINZIO: Prefaceți-vă bolnavă !
- ANGELICA: Să mă prefac bolnavă . . . E greu să te faci crezută, mai ales în asemenea ocazii ! Tata s-ar gîndi imediat la reacredință, și la înșelăciune !
- CINZIO: Bărbaților le-ar fi destul de greu, dar nu femeilor, mai ales celor care n-au bărbat ! V-ar fi ușor, pentru că fecloarele suferă de obicei din pricina anumitori fumuri ! . . .

ANGELICA: Eu nu, domnul meu ! Niciodată n-am suferit de asemenea fumuri !
CINZIO: Atunci să suferiți acum, vă rog ! Oh, oh, în cazuri ca acestea, se știe că femeile sînt în stare de fapte mărețe ! Și ca să nu se creadă că o faceți pentru a nu fi dusă de aici, luați-i-o înainte ! Nu așteptați să vi se spună că trebuie să mă părăsiți. . .

Traffichino ascultă în dosul porții întredeschise, care în aceeași clipă scîrte.

ANGELICA (alarmată): E cineva aici ! Plecați ! Ascundeți-vă ! (se retrage, în timp ce Cinzio se dă îndărăt, iar după aceea iese din scenă)

ZANNI (iese din casă, se uită spre balcon, apoi): Bătrînu' stă surd și orb cu nasu-n bucfarii să scrie comedia, și în estimp fie-sa să drăgostește, slobodă cu drăguțu' ei. D'apoi nici eu nu dorm, că cine doarme nu știe. Io vreau să aud, să văd și să știu tot.

ANGELICA (reapare pe balcon, dezinvoltă): Oh, tu ești, Traffichino ? Așa devreme ? Eu nu pot dormi și am ieșit să iau colivia. (Desprinde colivia din cui) Dar tu, ce te tot învîrți pe-aici, noaptea ?

ZANNI: Cînele care doarme nu-i bun de pază.

ANGELICA: Ce ? Ai văzut tîlhari dînd tîrcoale atelierului ?

ZANNI: Tîlhari nu știu, d-apoi drăgostiți, da. (Scurtă pauză) Cumu-i ? Care-i taina ?

ANGELICA (demonstrativ): Domnul Cinzio mi-a spus tot.

ZANNI: Bon. Și cine vrea cu adevărat să să facă aiaștă comedie ?

ANGELICA: Eminența Sa.

ZANNI: Segur ?

ANGELICA: Foarte sigur !

ZANNI (ironic): Na, sârăcie !. . . D'apoi nu s-ar putea să fie băgat în traba aiasta și domnu' Țințio, cu oarece enteres ?

ANGELICA: Nimic altceva decît să mă slujească pe mine și pe tata. '

ZANNI (insistînd): D'apoi că n-o fi 'nuntru oarece năcaz ?

ANGELICA: Nu fii de reacredință, Traffichino ! Inițiativa e numai și numai a Principelui. Ba chiar îl interesează foarte mult. Dorește cu orice preț s-o vadă. Și nici nu putea să fie altfel. Cum vrei ca domnul Cinzio să ia cuvîntul Eminenței Sale în deșert și să-și piardă favoarea și odată cu favoarea, bunul său nume ? !

ZANNI (ironic): Oho ! Domnul Țințio nici n-ar fi fost în stare în vecl să facă o mișculanță ! Hm !

ANGELICA: Firește că nu ! Cînd Principele vrea ceva, e cu neputință să nu se facă. Și potrivit-se că domnul tată a promis s-o facă, și fiindcă-i om de cuvînt, are s-o facă sigur, iar noi, tot sigur, n-o să plecăm de-aici.

ZANNI (stăpînindu-și ciuda, mafișos): Dacă domnu' Țințio n-are nici un ban, domnul tată, cu comedie sau fără comedie, nu vă dă lui de miere, aiasta s-o știți. (Angelica se arată mîhnită și Zanni reia) Și numa pîntru că vă vreau binele, m-am gîndit să vă ajut.

ANGELICA: Cum ?

ZANNI: Io aș pute' să vă ajut la tata domniei voastre !

ANGELICA: În ce fel ?

ZANNI: D'apoi să nu mai fie mînios pe domnu' Țințio aflînd că să tăt învîrtește pe-aici și că dumneavoastră vă place. Ah, dacă dumnealui ar ști, tulai. . . (face un semn de bătaie) v-ar arăta el, și lui și domniei voastre ! Și adio comedie !

ANGELICA: Și ce trebuie să fac ?

ZANNI: Așa să faceți cum vă-nvîț io. Cînd îți auzi vorbă despre domnu' Țințio sau cînd li-ți vedea cu tata domnel voastre, arătați-vă nemulțumită. Arătați că nu vi-i pe plac, pîntru ca domnul Grațian să nu mai albă bănuie, și-apoi

lăsați-l pe Traffichino să meșterească ! Amu, merjeți la culcare, stăpînă frumoasă, că se face ziuă, și numa' fetele-fecioare care-și dorm somnu' au tran-dafiri în obraji.

Angelica se retrage. Încep să se arate zorile.

ZANNI (*singur, monologhează*): Tulai ! D'apoi să crezi în oameni ! Fătuța aiasta m-o spus tăt pe dos. Numa' că io nu-s nice chior, nice surd ! Am auzit tăta istoria, așe cumu-i, p-ai-a dreaptă ! Oh ! Dacă stai subt o masă, sau după uși, sau pe la colțuri, de cite ori farba unei înțelegeri nu s-ar dovedi că-i de altă farbă !... Amu-i amu, Traffichino !... Am aflat ce-am vrut să aflu și-i așe cum mi-am închipuită... Oh, cum poți să te încrezi, stăpîne Grațian, în cine te dezmiardă ! Ah, muierile ! Surori, neveste, fete și slujnice : tăte-s la fel ! La primul drăgostit care trece, ele își uită datoritiile ! Io zic : dacă din dragoste fie-ta stă gata să-ți vîndă casa, munca și atelierul... dacă din dragoste, fie-ta te-ar vinde pe tine cu chimeșe și nădragi cu tot, apoi io ce-ar trebui să fac, io, care nu-s decît o slugă ? Cînele credincios care nu primește decît bite ! Nu-i drept ! Acolo unde stăpînii să-ngrășă, slugile să usucă !... Bon, amu ca să ciștig oarece, trabă să mă dau bine pe lîngă gentilomul aiasta care aruncă-n vînt o mie de scuzi. Și daco mi-o încăpe' în mînuri oarece bănuț scăpat pe jos, apoi să intre în buzunaru' meu. Dacă dumnealui, cum o zis Țințio, postește atîta să vadă decoarele aiestea, apoi să le vadă ! Să le vadă ! (*simte că se apropie cineva*) Oh, uită-l pe gentilomul cu scuzii ! (*Spionează din nou din spatele porții întredeschise*)

Intră Alidoro și Coviello.

ALIDORO : Înțelegi ce-ți spun ? Mi se pare că dumneata ești cu gîndurile aiurea ! Ce s-a întîmplat ?

COVIELLO : Ah, eu nu mai sînt Coviello ! Sînt un trup fără suflet ! Îmi sări muștarul ! Nu-mi mai pasă de lumea asta ! Și șterge-te pe bot dacă vrei să vezi socoteala domnului Graziano... .

ALIDORO : De ce ?

COVIELLO : De ce ? Pentru că ai rămînea cu gura căscată, amețit ! Paradisuri în văzduh ! Niște chestii de te cutremuri !... .

ALIDORO : Oh, gîndește-te la norocul cui ar putea să vadă cum sînt făcute lucrurile acestea !

COVIELLO : Ah ! Cine vrea să le vadă, ar trebui să-și taie un deget de la mînă !

ALIDORO : Domnule Coviello, dragul meu, dacă-i vorba de bani, dărui oricît și orice... .

COVIELLO : Numai că Cinzio a stricat totul. În chestii de tîrguială nu se pricepe nici cît un copil de țîță ! Vorbi cu sluga aia străină care-l duce pe Graziano de nas, și Traffichino care-i un oț șmecher, îi răspunse :— Eu ? Eu nu, eu nu, eu nu îndrăznesc să-l rog pe stăpînul meu, că n-am nici o trecere la el ! — Atunci, nasului ăluia de pătlăgică, trădătorului ăluia de porc de cîine... . Cinzio îi făgădui niscăi bani. Dar îi făgădui doar. Și ăla-i spuse lui Cinzio : ba !

ALIDORO : Ba ?

COVIELLO (*confidențial, practic*) : Cînd vrei ceva de la un om de rînd — cum sînt slugile —, prima vorbă spusă pe șleau e să-i pui în labă un pumn de catrafuse (*face semn că e vorba de bani*), nu-i așa ? Căci, cum aude monedă, ăla nu mai face așa (*semn că nu, cu capul*), ci așa (*face semn că da*).

ALIDORO : Mă mir că domnul Cinzio comite asemenea greșeli. (*confidențial*) Poate că încerci dumneata, ia' vezi... .

COVIELLO (*plictisit și important*) : Deh... . nu știu... . să vadă... .

ALIDORO : Da, da, încearcă dumneata, acum... . (*îi pune în mînă o monedă*)

COVIELLO (*uimit și jignit*): Oh ! Ce-nseamnă asta ? Dar cum ? La prima vorbă pe care mi-o spuseși, îmi și puseși în mână. . . mie ? !

ALIDORO (*incercînd s-o dreagă*): Pentru. . . Traffichino. . . dacă ar vrea. . .

COVIELLO (*săltînd monedă în mână, nemulțumit*): Deh !. . . l-aș da eu catrafuse zvezcului ăluia de Traffichino. . . dar nu prea am disponibil lichid la mine.

ALIDORO (*înțelege aluzia și-i mai dă bani*): Ține !. . . Cînd vrei cu tot dinadinsul ceva. . . (*îi mai dă bani*) Ține !

COVIELLO (*în sfîrșit satisfăcut, vîră banii în buzunar. Hotărît*): Batem palma ! La o parte, domnilor, că plec ! (*Alidoro se dă la o parte și Coviello năvălește spre casa lui Graziano, ridică mîna să bată în poartă, cînd Zanni o deschide brusc*)

ZANNI (*sec*): Ce poruncește domnul Coviello ?

COVIELLO (*uimit și descumpănit, cu mîna ridicată*): Eh !. . . Vruî să bat în poartă. . . pentru că trebuie să-ți spun ceva de bine' Traffichino ! Să-ți cer o favoare !

ZANNI: Apoi, dacă-i pîntru fărvoare, nu cu minile musal să bați : cu picloarele, pîntu că mîlnile-s făcute s-aduci pul fripți.

COVIELLO (*oftează, scoate din buzunar o monedă și i-o dă*).

ZANNI (*uitîndu-se la monedă și cîntărind-o*): Hm, parc-ar fi sămînță bună scudul aista sîngur-sîngurel. Am să-l samăn, să văd dacă dă în floare și-mi aduce alții, păreche cu aiestă.

COVIELLO: N-avem prea mult disponibil lichid asupra noastră. Scudul ăsta ți-l dădui eu ; pe urmă, un domn are să-ți dea alții, și mai mulți !

ZANNI (*imposibil, vîră scudul în buzunar*): Sluga ! Poruncă !

COVIELLO: Află că am o fire de nu pot trăi, ba simt că mor, dacă nu fac un serviciu cuiva ! Și-acum ard de nerăbdare să-ți fac un mare hatîr, Traffichino ! (*confidențial*) E alci un cavaler putred de bogat, căruia-i plac mașinările astea de le face domnul Graziano. Îi spusel, pe deasupra, că vîzul nebunle mare ! Așa poftă ! se făcu că-mi dete să-nțeleg că are să dăruiască sute de scuzi cui o să-i arate felul secret în care-s făcute decorurile astea !

ZANNI: Află că-s sluga domnului Coviello și că n-am alt interes. Inde-i cavaleru' ?

COVIELLO (*arătîndu-i-l*): Uite-l. (*Confidențial*) Auzi : vru să-mi dea niște parale să ți le dau ție. Îi spusel : — Nu, nu, Traffichino nu-i omul să te porți așa cu el. Traffichino e un om de bizuală.

ZANNI (*bănuitor*): Bizuală. . . pîntu cît ? (*face un semn referitor la bani*)

COVIELLO: Pînă la urmă. . . o sută-două de scuzi.

ZANNI (*stimulat, concludiv*): Oh, să nu să obosască ! Spune-l să vină.

COVIELLO: Acușica, ți-l prezint (*face semn lui Alidoro să se apropie*). . . lote ce spadă grozavă are !. . .

ALIDORO (*apropiîndu-se*): Ei, cum e ? . . . Vești bune ?

ZANNI: Sluga. . . sluga, lustrisslme, porunți ! Placu-vă comediile, domniei voastre ?

ALIDORO: Foarte, mai ales cînd e vorba de schimbări de scenă și de mașini, pe care, după cîte înțeleg, domnul Graziano le face de mînune.

ZANNI: Oh, da, anul alesta, cred, că au să se vadă lucruri frumoase. Stăpînul meu are de gînd să facă prospectuve tare șoade. Pîntu așa ceva, să mă creadă domnia voastră, multă lume ar plăti o mie de scuzi, vedeți ?, numa' ca să le vadă.

ALIDORO: Te cred.

ZANNI (*aluziv*): Numa' să nu să piardă pre' mult pe drum, scuzii aieștia, nu-i drept, domnule ?

ALIDORO: Fii pe pace : o să ai de ce să fii mulțumit. . .

Coviello, Zanni și Alidoro continuă să vorbească, în scenă mută, arătînd mereu spre

casa lui Graziano. Pe cer se arată zorile, lumina cuprinde treptat scena. Sosesc, disde-dimineață, lucrătorii.

IACACCIA: Bine că sîntem toți, în dimineața asta... Dați-i zor, oameni buni !

Stăpinul vrea să fie totul gata pînă diseară !...

SEPIO: Pîn' diseară nu se poatem.

IACACCIA (iritat): Mă, Sepio, mă, ia' mai slăbeștem !...

În aceeași clipă, clopotele Romei bat de utrenie. Toți stau, o clipă, să asculte și să se închine, inclusiv Coviello, Alidoro și Zanni. Inclusiv Angelica, apărută pe balcon, curioasă de prezența lui Alidoro.

IACACCIA (după o pauză, reia tonul agresiv împotriva lui Sepio): Ascultă, domnule « nu se poatem » ! Trebuie să terminăm în seara asta, pricepi ? Pînă una alta, urcă-te pe schelă și vezi dacă toate-s la locul lor... Iar dumneata, domsiu Cochet (se pronunță cum se scrie), dă-i zor și termină zugrăveala ! Hai, dați-i drumul ! (Lucrătorii își încep treaba)

ALIDORO (important): Ziceam că eu, pe lîngă că scriu poezii (scoate o cărticică, pe care Coviello i-o zmulge și o răsfoiește curios), am făcut și comedii, le-am pictat eu însumi.

ZANNI: Picturați, dumneavoastră ?

ALIDORO: Un pic. Ba, aș zice... chiar mult. Am și jucat de cîteva ori, roluri de femeie și, de curînd, un rol de îndrăgostit. Și n-am jucat rău.

COVIELLO: Ce rău ? Foarte bine ! Nu văzui eu ce ochi aveți ? Cavalerul ăsta e un om de uriaș talent ! În haine de femeie îi face pe toți să se-ndrăgostească ! Cum știe el să facă pe tîrfa, nimeni nu știe ! Cum face pe ereticul, pe găinarul, pe spurcăciunea și pe necinstitul, nimeni nu-l întrece !... Și ce mai poet e ! Hăhăhă... Dante și Petrarca au cules vreascuri unde el taie stejari !... Da, da ! Auziți ce versuri de miere (citind cu un lirism aprins, bîlbîindu-se și pocînd cuvintele):

« Va-ra la umbră și-n le-leneșe larnă la foc,

Prin — prin-tr-tre se-se-mațe... pardon — semețe vreri anul mă vede,
Pi-pi-pictesz pentr-tru glorie și fac-ac po-pò-ezii în joc ! »

ZANNI (ipocrit): Oh ! Mă unje la rînză !

COVIELLO: Bucătică de zahăr ! E un Salvator ! (aluzie la Salvator Rosa) E o Roză-n luna mai ! Bașca, spada lui grozavă ! Măiculiță, ce frumoasă e !... Auziți, auziți, ce mal zice poetul ăsta mare satîrlc ! (Citește și declamă): « Dădui o dreaptă fu-furoa... da: furoare... strofelor, adevărul ! »

ZANNI (aparte, lui Coviello): Ce-nseamnă « furoare » ?

COVIELLO: Furoare... furare... chestie de oți: ăi de fură ! (Reia cu voce tare lauda lui Alidoro) Ce mai poet, măiculița mea !

ZANNI: Aaaa ! Un poet pogan, de satîr și... de furtișag !

COVIELLO: Păi cum ! La o adicătelea, satîru' ăsta... (îi pipăie spada) Mă, ce mai spadă ! (O cercetează) Ce ? O fi de aur ? (Alidoro, enervat, îi face semn că nu, și se sustrage atențiilor celor doi lingusitori) Satîru' ăsta e dușmanu' jurat al vieții vițioase de la Curtea romană ! Și are tot dreptu' s-o spună, că se pricepe ca nimeni altul la oți, trădători, pedosnici, troale,eretici și corcitură ! Hăhăhă, și-ncă cum se mai pricepe !

ALIDORO (înterupînd laudele lui Coviello): Îți mulțumesc, Coviello, dar să ne-ntoar-cem la ceea ce mă interesează. (lui Zanni) Dacă prin bunăvoința dumitale, dragă Traffichino, aș putea să pătrund ceva din taina acestor mașini, nu numai că ți-aș rămîne îndatorat, dar ți-aș face un dar, de...

ZANNI (înterupîndu-l): Nu vă osteniți ! Trabă să știți că io, cînd pot face un bine unui pretin, îs tare bucuros !... Domniei voastră picturați, așe-i ? (Se

gîndește și decide) Așteptați o țîră ! (Se duce la pictorul Cochet) : Domnule Còcie ! Sluga domniei voastre lustrisimă ! Să am iertare, că nu vorbesc limba franțeză, și nu prea pricep pîntru că-s slab de minte și n-am știință, și n-am știință că domnia voastră sînteți un om cu atîta vîrtute și nice că domnul Grațian o fo trimisă să vă cheme. . .

COCHET (continuînd să picteze) : Sa va, sa va. . . te ascult. . .

ZANNI : Vreți să-mi faceți un hatîr ?

COCHET : Ui, volontie.

ZANNI (arătîndu-i-l pe Alidoro) : Îl vedeți pe tînărul aiesta mîndru ?

COCHET (uitîndu-se pe sub gene) : Ui.

ZANNI : Vreere-aș să steie o țîră subt dumneavoastră.

COCHET (nu înțelege) : Sub. . . coman ?

ZANNI (arată cu mîinile, una peste alta) : Subt.

COCHET (intrigat, repetînd gestul) : Lui sub. . . de mîu ?

ZANNI : Da, domnule Cocie ! Și dacă domnu' Grațian vă întreabă cine-i, să răs-pundeți că-i o febles a dumneavoastră (îi pune degetul în piept).

COCHET (neliniștindu-se) : Febles de muă ? Ma merveiezi ! Je nu ave așeste vis, slav' de cerului ! Vatan, vatan !

ZANNI (insistînd) : Ați spus : batăr ? !

COCHET (gest) : Muă e lui ? Rien ! Nimic batr set șoz, coșon !

ZANNI : D-apoi, domnișoru' aiesta are mare vîrtute. . .

COCHET : Treaba de la tine ! Et nu mai venir la muă ! Vatan, codoș !

(Îl alungă cu un gest larg și cu arătătorul amenințător, apoi începe din nou să picteze, bombănind)

ZANNI (se-ntoarce la Alidoro și la Coviello, bombănind la rîndul său) : Mî-am fo închi-puită. . . io. . . tului. . .

ALIDORO : S-a făcut ?

ZANNI : Întîi zice batăr, și-apoi cocoș. Îi bolund ! (Scurtă pauză. Se uită la Alidoro ca la o cadră, face cîțiva pași înainte și înapoi, dă din cap la stînga și la dreapta) Dumneavoastră, domnule Alidoro, aveți strale prea mîndre și vita aia bolundă să rușinează. . . (face același gest cu mîinile). . . să vă pună dedesubt. Și cînd mă cujet că în orașu' aiesta cîți n-ar vrea să vă facă hatîru' aiesta gratis, fără bani, întru slava Domnului !

ALIDORO : Nu vă uitați că am hainele acestea. Sînt atît de dornic să învăț ceva în meseria asta, că dacă trebuie, ca să nu trezesc bănulala domnului Graziano, bucuroș mă îmbrac în alte haine și m-apuc să prepar clei, să stropesc stucul, sau orice altceva. . .

ZANNI (plin de avînt) : Ah ! Atunci faceți o trabă ! Pîntru că aveți atîta dorință de învățătură, puneți-vă straiie mai urîte și puteți să merjeți la el. . . Mă, Coviello ! Ajută-mă. . .

Îl trag pe Alidoro în spatele unei rame puse la uscat și, la vedere, încep să-l despoaie de mantie, pălărie, spadă (pe care Coviello o sărută ostentativ), vestă, pantaloni, pantofi, cămașă. În timp ce Coviello continuă să-l dezbrace, Zanni aleargă în atelier și se-ntoarce imediat cu niște haine ponosite și cu o pălărie veche, cu care-l îmbracă pe Alidoro. Între timp, Rosetta a ieșit din casă, se uită la lucrătorii și, la începutul acestei scene mute, se adresează lui Moretto.

ROSETTA : Hei ! Tu !. . . Unde-i nea cutare ?

MORETTO : Cine ?

ROSETTA : Ăla. . . Of, Doamne, cum îl cheamă ? — că vorbește așa de hazos cînd îl înghină pe domnul Graziano (imită imitația) : « Ast nu facem alt decît să flăcă-reștem ! »

MORETTO : Ah, da, meșterul Sepio. E-acolo, pe schelă. (Îl strigă) Mă, Sepioooo, mă !

Te caută cineva !

SEPIO (apărind din spatele pânzei cu cerul) : Cine mă cautam ?

MORETTO (o arată pe Rosetta) : Pulcuța asta ! (Rosetta îl salută pe Sepio cu mîna)

SEPIO (foarte serios) : Coboreștem imediat !

IACACCIA (apărind din spatele « mașinilor », amenințător) : Ba nu, să nu cobori, că te fac vină ! Lucrează și taci ! (Sepio dispăre în tăcere)

ROSETTA (strigîndu-l din nou) : Hei, Sepioooo ! (Sepio se iese din nou) Cum zice domnul Graziano, cum zice ?

SEPIO (imitînd vocea și gesturile) : Ast nu facem alt decît flăcăreștem ! (Dispare)

ROSETTA (ride, amuzată) : Ha ! Ha ! Ha ! . . . Aș sta zi și noapte să-l ascult, fără să mînc și fără să beau ! Cît e de caraghios ! (Îl strigă din nou) : Sepiooooo . . .

IACACCIA (intervine amenințător) : Ascultă, Rosetta : șterge-o de aici !

ROSETTA (demonstrativ) : Eu aduc poruncă de la stăpîn, așa să știi ! Domnul Graziano zice să pregătiți cerul ăla întunecat, pentru că vrea să facă fulgerele și tunetele. Și mai zice că vine imediat să le încerce, înțeles ?

IACACCIA (lucrătorilor) : Ați înțeles, voi de colo ? ! Pregătiți cerul întunecat.

SEPIO (apărind din nou) : L-am și pregătesc gata. Coboreștem ?

IACACCIA : Ba, nu ! Tu nu coboreștem !

SEPIO : Și fulgerele și tunetele cîne pregătesc ?

IACACCIA : Le pregătesc Moretto !

MORETTO (apărind în alt punct) : Eu nu știu să le fac ! Lasă-l pe Sepio să le facă !

SEPIO : Coboreștem ?

IACACCIA : Ba, nu. Tu nu cobori ! Că de cobori, cu mierea asta dulce care bîzîie pe-aici (o arată pe Rosetta) s-a dus dracului lucrarea !

ROSETTA (indignată) : Uff, cîte mofturi. . . (Îi întoarce spatele și intră în casă) Între timp, în spatele adăpostului, Alidoro a fost dezbrăcat și reîmbrăcat ca lucrător, cu o cămașă ridicolă, pătată de ghips și de vopsea și cu o șapcă mare. Traffichino i-a înnegrit și fața. Zanni, urmat de Alidoro astfel camuflat, se apropie de Cochet, care pictează cu încordare.

ZANNI : Domnule Cocle !

COCHET (fără să se întoarcă) : Ui !

ZANNI : Domnul Grațian vă trimite vorbă să-l puneți pe tînărul aiesta la o țîră de zugrăveală. O fo venită să vă deie o mînă de ajutor.

COCHET : Bon ! Tené ! (pune un penel în mîna lui Alidoro) Umplă puțin isi. . . (Alidoro se apucă de treabă cu energie și destoinicie. Cochet e mulțumit) Ah ! Bien. . . Je voa că ămplătîr de color est meseri dumneata ! ! Com t'apele tu, garsô ?

ZANNI (intervenind imediat) : Alidoro. . . (se corectează, speriat) Ce-am zis ? Ba nu ! Se pele. . . Ali. . . maur. . . că-i maur de pele. Ali ! Nu-l drept, domnule maur, că vă pele Ali ?

COCHET (bătîndu-l pe umeri pe falsul Ali) : Bravò, bravò, Ali, mon tapir. Travaîé, travailé. (Se întoarce spre Zanni. Îl recunoaște și-l atacă) Che vule vu ? Lesé star tinerul pictôr, coșon ! (Îl alungă din nou cu degetul întins) Vatan. . . (Apoi ia o altă ramă și începe iar să picteze, lîngă nerecognoscibilul Alidoro)

Zanni s-a tras înapoi cîțiva pași, pînă ajunge lîngă Coviello, care a rămas deoparte (cu hainele lui Alidoro în mînă) și a privit mulțumit scena dintre Zanni și Cochet.

ZANNI : Coviell, drăguțule ! Trabă să afli șpilul care trabă, cu vitele aiestea !

Coviello de sub hainele lui Alidoro, întinde dreapta : Își string mîinile satisfăcuți.

ANGELICA (preocupată, iese din casă, și strigă) : Traffichino ! Vino repede, Traffichino ! Vino. . . (Se așează desnădăjduită și-și ia capul între mîini)

ZANNI (*aruncă o privire îngrijorată lui Coviello și cu pași repezi, dar foarte mici, se apropie de stâpînă, încruntat și prudent*): Vin, vin, cită grabă ! . . Poruncă !
În timp ce Zanni se apropie foarte încet de Angelica, apar cei doi neguțători iudei cere, de la distanță, cînd privirea lui Coviello se oprește asupra lor, i se închină adînc. Coviello, îngrijorat și el, caută să scape de neguțători: fără să fugă, se îndepărtează dezinvolt (cu pași înceți, dar lungi), sub povara hainelor lui Alidoro. Cei doi îl urmăresc. Ies și unul și ceilalți, în timp ce a început scena următoare.

ANGELICA: Val, val, val, am murit ! (se uită la Zanni). . . De ce ?

ZANNI: De ce ?

ANGELICA: Nu știu, Traffichino ! (se uită la el, dînd din cap)

ZANNI (se teme că i s-au descoperit matrapazlicurile): Nu știu nimica. . . N-am nici o vină. . .

ANGELICA: Și mai faci pe deșteptul, hai ? ! Dar în situațiile grele, îți pierzi capul !

ZANNI (*gata să mărturisească*): Io, vrut-am să vă ajut. . . de bună voie. . . Că domnu' Țintio. . .

ANGELICA: Cum adică ? Nu știi că Cinzio e mort-copt după mine ?

ZANNI: Ba știu, domnișoară.

ANGELICA: Și dacă, spre nenorocul meu, Cinzio ar fi văzut un Cavaler sușotîndu-se cu tine și uitîndu-se spre balconul meu și făcînd semne ca și cum tu-i vorbeai de mine, ce-ar fi făcut, sârmanul ?

ZANNI: D'apol, ce-ar fi făcut ?

ANGELICA: Nu l-ar fi trecut un cuțit prin inimă ?

ZANNI: Ba da, domnișoară.

ANGELICA: Și nu l-ar fi înghețat sîngele în vine ?

ZANNI: Ba da, domnișoară.

ANGELICA: Și durerea și patima nu l-ar fi stins din viață ? !

ZANNI: Ba lă, domnișoară.

ANGELICA: Și ce-ar fi făcut Angelica, atunci, ca să-și arate nevinovăția ?

ZANNI: Ce-ar fi făcut ?

ANGELICA: Ar fi murit, ar fi murit, cu el împreună ! Oh, de ce-ai fost atît de neîndemînic ? Mare ușurătate din partea ta, Traffichino ! Pentru că domnul Cinzio, dacă l-ar fi văzut, ar fi făcut o nefăcută !

ZANNI: Poate că nu.

ANGELICA: Nu ? Cum nu ? Un om care lubește, un om care arde. . . Oho ! Dacă așa ceva nu l-ar fi deranjat, aș zice că-i un prefăcut. . .

ZANNI: Da, domnișoară.

ANGELICA: . . . un mîncinos. . .

ZANNI: Da, domnișoară.

ANGELICA: . . . nedemn să fie iubit !

ZANNI: Domnișoară, da.

ANGELICA (*contrariată și bănuitoare*): Domnișoară da, ce da ?

ZANNI: Dacă așa ceva nu l-ar fi deranjat, domnișoară, apoi că da c-ar fi un prefăcut ! (*Adresîndu-se unui Cinzio nevăzut, îl atacă*) Țintio, auzi ce zice domnișoara Anghelica ? Îi drept ce zice ! Ești un prefăcut, un mîncinos, un curtean și dragostea ta nu-i o dragoste curtezană, că atîta te iubește fătura alasta, și atîta are trebuință de tine ! Și tu nu ești gelos ? Că nu meriți să fi iubit de dumnezei ! (*Se face că-l scuipă*) Pftiu !

ANGELICA: Oh ! Ei, așadar, nu mă iubește ?

ZANNI: Io nu știu, domnia voastră ce ziceți ?

ANGELICA: Mai bine moartă decît așa !

ZANNI: Io nu știu, domnia voastră ce ziceți ?

ANGELICA: Așadar el m-a mințit?

ZANNI (*distrat*): Io nu știu, domnia voastră ce ziceți?

ANGELICA (*atinșă și bănuitoare*): Nu cumva îți rizi de mine?

ZANNI (*distrat*): Io nu știu, domnia voastră ce ziceți?

ANGELICA (*infuriindu-se, apucă un băț*): Aluat de pesmete pentru ocnași, îndrăznești să-ți rizi de mine? Mincinos bun de spinzurătoare! (*Zanni fuge urmărit de Angelica, aceasta încercând să-l ciomăgească*)

les. Intră Coviello și neguțătorii iudei. Aceștia din urmă, mergând încet, examinează veșmintele lui Alidoro, care au trecut în mîinile lor, în afară de spada îndrăgită de Coviello.

COVIELLO: . . . O minune-s hainele astea, o minune!

PRIMUL NEGUȚĂTOR: Zdrențele astea au fost frumoase și de preț cîndva, dar acum sînt cam tocite. . . roase. . .

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: Uitați-vă puțin aici. . . vă rog. . . să avem iertare. . .

COVIELLO: Ce iertare și iar iertare! Hainele astea-s rarissime! Priviți aceste fire de argint, năstureli aștia de aur!

PRIMUL NEGUȚĂTOR: Ai, ce aur, ce aur!

COVIELLO: Aur, aur curat, lua-v-ar zgaiba pe-amîndoi!

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: Să avem iertare, domnia voastră: dar aurul aista e ca o căcărează de maur! (*Neguțătorii rid între ei*)

COVIELLO (*jignit*): Să vă la dracu'! Dați-mi-le înapoi și finis! Nu mai fac nici un tîrg cu niște lipitori ca voi!

PRIMUL NEGUȚĂTOR: Judecați și dumneavoastră! Dacă ne dați și spada. . .

COVIELLO: Spada, o țin pentru mine! Să vă luați gîndul de la ea!

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: Numai pentru haine, nu vă putem da în schimb manetele noi și o pălărie. . .

COVIELLO: Două pălării! Două!

PRIMUL NEGUȚĂTOR: Două, două, n-aveți grija.

COVIELLO: Dar tîrgul e că nu vi le pot da decît în zălog, hainele astea frumoase! (*le arată*)

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: În zălog, în zălog! Iahvei!

COVIELLO: Pe două zile! Sau trei!

PRIMUL NEGUȚĂTOR: Pe două zile sau trei.

COVIELLO: Cel mult patru, cinci sau șase. . .

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: Să zicem un săptămîn, atunci!

PRIMUL NEGUȚĂTOR: Cît să le împrumutăm și lă scădem din datoria ce ne datorează domnul Cinzio. E bine așa?

COVIELLO: Dar eu mai vreau o mantie lungă de catifea!

AL DOILEA NEGUȚĂTOR: Atunci o săptămînă nu ajunge! Să zicem două!

COVIELLO: Eu vi le-aș da și pe trei săptămîni, sau patru, dacă mă lăsați să cîștig un pumn de scuiz. . . Dar cine se descurcă la o adicăteala cu cavalerul pe care l-am dezbrăcat? . . .

les toți trei, tîrguindu-se. Intră Zanni urmărit de Angelica, aceasta cu bățul ridicat. Servitorul își acoperă capul cu amîndouă mîinile, încovoiat și încordat. Angelica îl țin-tuiește la zid.

ANGELICA: Vorbești sau te ciomăgesc!

ZANNI: Io n-am nici o vîlnă!

ANGELICA: Atunci, vorbește!

ZANNI: Am să vorbesc! . . . (*Angelica lasă bățul în jos*). . . Io n-am vrut să-l spun, domnișoară stăpînă. Da' o fo' domnul Țințio care mi-o spus. . .

ANGELICA (*interesată*): Domnul Cinzio?

ZANNI: M-o rugat să-i fac vola aiasta: să-l fac pe cavalerul aiesta să strângă pretenie cu domnu' Grațlan, ca să umble slobod prin casă.

ANGELICA (*uimită*): În ce scop?

ZANNI (*ipocrit*): Apoi, io nu știu !

ANGELICA: Cavalerul acesta e tânăr. . .

ZANNI: Îi tânăr, frumos, bogat și virtos, domnișoară.

ANGELICA: Și chiar Cinzio te-a rugat?

ZANNI: Da, domnișoară, m-o rugat.

ANGELICA: Să între în casa mea.

ZANNI: Să între.

ANGELICA: Nu se poate.

ZANNI: Ba se poate.

ANGELICA: Mai domol. . . O fi făcut-o ca să-mă-ncerce pe mine, dacă-i sînt credincioasă. . .

ZANNI: Segur ! D-ala o fo făcută !

ANGELICA: Păi nu ? ! Ce alt scop să fi avut ?

ZANNI: Nici un alt scop ! Pîntru că, dacă n-o fi făcută de amor, asta ar fi semn sigur că nu are pîntru domnia voastră, nici gelozie, nici amor.

ANGELICA: Totuși e cu neputință să nu mă iubească. . . Dar cine iubește, se teme; totuși, nu trebuia să facă așa ceva !

ZANNI: Da, domnișoară.

ANGELICA (*înfuriindu-se*): Dumnealul e un nemernic, și mă rănește de moarte ! Dar să-și păzească bine plelea, fiindcă eu nu sînt din alea să fiu pusă la încercare cu atîta ușurință ! (*Intră în casă, furioasă*)

IACACCIA (*privește efectul cerului și al norilor*): De', cu astea cred că sîntem gata. Am făcut ce trebuia să facem. . . Cerul e legat. . . Mașina de nori e încărcată. . . aia de tunete e plină de ghiulele. . . Nu mai lipsește decît ochiul stăpînului, să ne spună dacă-l place.

IACACCIA (*se apropie de casa lui Graziano. Îl strigă*): Domnule Graziano !. . . Domnule Graziano !. . .

GRAZIANO (*se arată*): Ce-l ?

IACACCIA: Aici am terminat ! Coboriți să vedem dacă vă place sau dacă trebuie să le mai facem o dată !. . . Și pe urmă, trebuie să ne spuneți cum se fac trăznetele !. . .

GRAZIANO: Cobor ! (*se retrage de la fereastră*)

IACACCIA (*întorcîndu-se la Cochet*): Dom' Cochet ! Să nu uitați, că mai aveți de pictat norii ăla de sus ! Bine ?

COCHET: Bon ! Fiți tranchil, Iacaccia, me ghindesc moa ! Vedeți sa nu rompeți !. . . Graziano iese din casă, urmat de Rosetta care-l duce hîrtille, sulurile, dosarele. La un semn al stăpînului, le așază în rînduială pe masă.

IACACCIA: Oh, în sfîrșit ! Vreți să ne spuneți acum secretul trăznetelor astea închipuite ? !

GRAZIANO (*la masă, îi cheamă pe lucrători lingă el*): Veniți încoace să vă arăt. . . (*Cealalți, inclusiv Alidoro, aleargă la masă. Graziano îi privește în față, unul cîte unul*). Nu-s străini prîntre noi, așa-l ? (*Dă cu ochii de înnegritul Alidoro*)

ALIDORO (*îngrozit*): Nu, nu. . .

GRAZIANO (*bănuitor*): Dar tu cine ești ?

ZANNI (*intervenind imediat*): Un tânăr din atelierul domnului Cocie ! Nu-l drept, domnule Cocie ?

GRAZIANO: Sigur ?

ZANNI: Segur, nesmintit ! (lui Cochet) Spuneți-i dumneavoastră ! Așa-l, domnule Cochie, ui, ui, ui !

COCHET: Ui, ui !

Zanni se grăbește, cu prudență, să-l ascundă pe Alidoro în spatele său,

GRAZIANO (desfășurând un sul pe masă): Oh, poftim ! Vezi, Iacaccia ! Trebuie să iei o stînghie lungă cît de lung are să fie trăznetul !

IACACCIA: Și cît de lată ?

GRAZIANO: De-o palmă, nu mai mult. O ferestruiești cu multă băgare de seamă în lung, așa și așa, cum e fîgașul trăznetului. . . (Se întrerupe, distrat) Maurul ăsta. . . cum se cheamă ?

ZANNI (prompt): Ali !

GRAZIANO (uitîndu-se în gol, de parcă ar vrea să-și amintească fizionomia): . . . Ali. . . Mde ! (Se adresează din nou lui Iacaccia) După aceea, așezi cele două bucăți sub pînza cerului, de-o parte și de alta. O parte va trebui să stea nemîscată, în timp ce cealaltă va trebui să aibă un joc. Tăind fin pînza, la capătul tăblii fixe, trăgînd de celălalt capăt trebuie să apară o crăpătură de vreo două-trei degete. Crăpătura asta are să fie trăznetul.

IACACCIA: Îl legăm de acoperiș cu două bucăți de sfoară ?

GRAZIANO: Atît, două bucățele.

MORETTO: Dar frînghiile astea trebuie să stea drepte ?

GRAZIANO: Nu drepte ! Uitați-vă. . . (arată desenul) vor trebui să atîrne spre partea bătută în cule a tăbliei, măcar de-o palmă. . . Iar aici, în spate — pe nepusă masă — o să apară străfulgerarea unei panglici aurite. . .

IACACCIA: Dar de unde la foc, trăznetul ?

GRAZIANO: De la zece sau douăsprezece lumînări aprinse, care vor fi așezate pe tăblia fixă, pe dinăuntru, la o jumătate de palmă de crăpătură. Strălucind lîngă foaia de aur, au să dea lumină trăznetului, cînd cerul o să fie scuturat. Înainte și după, cerul trebuie să rămînă închis, să nu se vadă nimic. . . în timp ce vîntul o să ducă norii furtunii. . .

Luminile slăbesc, ca printr-un efect magic. Scena e cuprinsă treptat de o lumină lividă. Iacaccia se duce repede la mașina norilor și se postează la manivelă; tot așa Moretto — la « tunete ». Graziano, uitîndu-se spre cer cu mîinile ridicate, înaintează spre rampă, cu spatele la public: se oprește la centru. Norii întunecați încep să coboare și să plutească pe cer; un nor mai mare, în față, și alții mai mici, cu viteze diferite, mai îndepărtați. Cei prezenți se uită într-o tăcere respectuoasă.

ROSETTA (fuge spre casă și strigă): Domnișoara Angelica ! Domnișoara Angelica ! Repede !. . . Furtuna !. . . (Angelica apare la fereastră).

GRAZIANO (dirijor de orchestră vrăjitor): Încet. . . ușor. . . mal ușor. . . încet. . . așa. . . cerul se-ntunecă tot mai mult. . . (se înalță un zgomot ușor de vînt în crescendo. Norii iau culoarea întunecată a furtunii; ușor bombănit de tunete) Așa, acum vîntul se pornește în vârtejuri furioase !. . . (Foarte puternic zgomot al vîntului). . . Și ploala începe să cadă. . . (răpăit de ploaie în crescendo). . . auziți ? . . . Pămîntul însetat e bîcluit de ploale !. . . Norii trec grei. . . (Norii, cu diferite viteze, se deplasează orizontal) Și-acum, omul cu trăznetul, să scuture de două-trei ori și atît !. . . Gata ! (Un fulger orbitor traversează în zig-zag întreaga scenă, de jos în sus și pieziș: simultan se aude izbucnirea spintecătoare a tunetului. Urmează, foarte puternic, șuierul vîntului și al ploii. O pauză, în care zgomotul descrește. Graziano ordonă): Și-acum: cer senin !. . . (Treptat revine lumina trandafirie a zorilor, fără alt sunet decît cîripitul păsărilor). . . Soarele răsare din nou peste truda oamenilor, ca-n fiecare zi. Văzduhul e senin și păsările dîminei se trezesc fericite. . . (Treptat, lumina se face albă, apoi dobîndește

tonurile aurii ale amiezii, așa cum era înainte de furtună. Pauză. Tăcere. Toți privesc cu uimire lumina « normală », care-i readuce la realitate).

IACACCIA (desmeticindu-se cel dintîi, plin de entuziasm): Ah, îți vine să îți de bucurie !... Totul e limpede, domnule Graziano !... Așa o să facem ! Lumea o să se cutremure ! Dacă nu s-o cutremura, îmi tai capul ! (Învîrte manivela « mașinii » sale și coboară norul mare)

COCHET: Să magnific !

MORETTO: Minunății nemaivăzute, nemaiauzite !

IACACCIA (continuînd să invîrtă manivela): Mai bine decît așa, nu se poate face !

GRAZIANO: Ei, nu ! Se poate, și trebuie să facem tot mai bine, Iacaccia ! Să nu te mulțumești niciodată, asta-i secretul măiestriei ! (Arătînd norii mai mici, care au rămas atîrnați la jumătate) Vopsește norii ăia rămași fără culoare. (arată) Și să fie ușori, fără greutate !...

IACACCIA (îi se adresează lui Cochet, în franceza lui specială): Ai compri, domsiu ? la-ți servuple, ca să vopsești la-b, colorile norilor, că noi te ridicăm cu funia pin-la cer ! (arată) Ne-am înțeles, ne-am comprimé, domsiu Cochet ?

COCHET: Ui, ui ! Tre biè...

Încă de la ultima replică a lui Graziano, se aude apropiindu-se sunetul unui alt clopoțel și o voce, din culise. Întră apoi trei figuri în rasă călugărească: un călugăr și doi băieți (aceștia din urmă de vîrste și staturi diferite). E un alt călugăr portughez: barbă albă, rasă zdrențăroasă, și, pe după cap, o desagă diformă și peticită. Băiatul mai înalt sună clopoțelul, iar cel mai scund întinde « busoleta » pentru pomeni.

CĂLUGĂRUL (în intervalele dintre sunetele de clopoțel, repetă psalmodiind): Faceți fapte bune, frățiorilor, pentru Io amor de Deos !... Faceți poman la os orfanos !...

Graziano se grăbește să-și dea obolul, făcîndu-i să iasă pe unde au intrat; ca să nu treacă printre « mașini ». Cei trei cerșetori ies, alternînd clopoțelul cu invocația bătrînului călugăr.

MORETTO (lui Graziano): Or fi portughezi, călugării ăștia, dar ca să pună mîna pe ăștia (arată cu degetele: bani) se fac repede înțelegi și limpede !

GRAZIANO (cu un pic de ironie): Ceea ce, aici la Roma, oricum, e un obicei de mare credință și pioșenie !

Într-o conexiune simultană se combină următoarele acțiuni:

a) Graziano însoțit de Zanni, Iacaccia, Moretto și Sepio, înaintează încet spre rampă, vorbind între ei;

b) Cochet, printre găleți mari și borcane, pregătește culorile pentru nori;

c) Romolo și Pavolo încep să pregătească scripetele și platforma pe care-l vor înălța, în curînd, pe pictor cu gălețile sale;

d) Alidoro, care în scena precedentă, deși s-a ținut ascuns, a iscodit cu privirea și și-a plecat urechea la explicațiile și planurile lui Graziano, de îndată ce va fi sigur că nu e observat, va pune mîna pe sulurile și pe hîrțile rămase pe masă; apoi, va încerca, de mai multe ori, în zadar, s-o șteargă; pînă la urmă va fi silit să se ascundă în spatele norului lăsat pe pămînt;

e) Apar Cinzio și Coviello, dar se țin deoparte. Poartă mantile și pălării mai noi și mai bogate (firește, obținute de la cei doi neguțatori în schimbul hainelor lui Alidoro, a cărui spadă Coviello și-a încins-o, fălos). De la distanță, Cinzio o salută pe Angelica, aflată în balcon. Angelica, încă supărată, îi întoarce spatele, după ce-a chemat-o printr-un semn pe Rosetta, cu care parlamentează într-o scenă mută. Apoi, Rosetta se întoarce înapoi, se urcă pe masă și-i face semn lui Coviello să se apropie. Se întîlnesc pe masă. Prin joc mut, Rosetta îl întreabă ceva și Coviello coboară pentru a-i relata lui Cinzio.

IACACCIA (*urmindu-l, cu ceilalți, pe Graziano, care înaintează spre rampă*):
Domnule Graziano ! Acum nu mai lipsește decît comedia !

GRAZIANO (*arătindu-și fruntea*): O am toată aici, urzită și țesută. . . și puținul care încă nu e copt, la repetiție o să se coacă între noi.

IACACCIA: Cum? N-ai scris-o toată?

GRAZIANO: Nici n-am s-o scriu toată: comediile scrise pe de-antregul — și sînt destule ! — nu-ți fac plăcere nici să le joci, nici să le vezi !

MORETTO (*lui Iacaccia*): Are dreptate ! Lumea vrea să rîdă, nu să plîngă !

ZANNI: Să se mire, nu să. . . dor-mire !

IACACCIA (*nerăbdător*): Ce-mi spul mie asta? Parcă eu nu știu ? !

ZANNI: Lumea vrea născociri pe loc ! Și le vrea făcute de teatraliști cu minte !

GRAZIANO: Dar se întîmplă și că mintea e dușmana scrisului și scrisul dușmanul minții !

IACACCIA (*mîndru*): Păi, noi, ce să zic? ! Minte avem de vîndut cu carul și la alții !

GRAZIANO: Mai vreau să vă spun că noua comedie are să fie deosebită de toate celelalte. O să găsim, pentru ea, astfel de vorbe tă oase și mpungătoare, că domnii de la Curte au să-nțeleagă încotro bat, fie ei prelați, nobili sau cavaleri, mici sau mari. Și toți ceilalți au să rîdă, recunoscîndu-le felul de-a vorbi. Eu însumi îmi voi face portretul, necruțînd nimic din ce-ar putea fi ridicol, ca să învețe și alții să rîdă de ei înșiși, fără supărare și fără ceartă. . .

IACACCIA: Facem noi totul? Și pe cei care joacă?

GRAZIANO: Pentru ceea ce ne trebuie, ca de obicei, sîntem destui, începînd cu asta (*il arată pe Traffichino*), ori nu e el Ionică cel prost? Și nu-l graiul lui de peste munte, ca al comediienilor de la Veneția?

ZANNI (*cu gesturi arlecchinești*): Da, domnule stăpîn ! Poruncă !

GRAZIANO: L-aș putea chema Arlecchino, Traccagnino, Truffaldino, sau — de ce nu? — Vasilache, dar o să rămînă Traffichino cum e, mi-e deajuns pînă peste cap. . . și slujnicuța? Oh, comedia n-ar avea nici sare, nici piper fără femeiuști ca ardelul iute: Colombina, Corallina, Diamantina sau — de ce nu? — Marioara ! Dar cea pe care o avem noi, lipsită de ciripeală colombinească o să rămînă cum e: Rosettina ! și e foarte bine să rămînă așa cum e !. . . Am să pun și un Coviello, da ! un Coviello care să pară napoltean ! Nici soldat, nici căpitan nu-l vreau, ci numai om de zizanii, capcane, născociri, iute și lung de mînă. . .

IACACCIA: Dar noi?

MORETTO: Noi ce facem?

GRAZIANO: Voi doi, împreună cu Rosetta, veți avea cîntecul să dați glas poporului din orașul nostru, unde se vorbește așa cum — dacă ar putea — ar vorbi monumentele Romanilor din vechime.

IACACCIA (*mîndru*): Sigur că da ! Slavă cerului !

MORETTO (*mîndru*): Are dreptate !

GRAZIANO: Tu, Iacaccia, te vei face că ești șef peste mașini. Iar tu, Moretto, să fii ceea ce ești, meșter tîmplar. . .

SEPIO: Și eu poatem să facem ce estem eu însumi?

GRAZIANO: Cu « flăcărăștemul » tău, Sepio, ne vei vrăji ! (*Ceilalți rid*) Dar mai cu seamă o vei vrăji pe frumoasa Rosetta, care nu are ochi decît pentru tine !

SEPIO: De cem?

GRAZIANO: Cum de cem? Nu știi că Amor e legat la ochi și nu dă buzna peste cine se pregătește, ci peste cine se nimerește? (*Ceilalți rid. Continuă să vorbească în scenă mută*)

Între timp, în spatele lui Graziano și al celorlalți patru care vorbesc cu el, Coviello a discutat cu Cinzio și s-a întors acolo unde, în picioare pe masă, îl așteaptă cu nerăbdare Rosetta. Coviello urcă și el pe masă.

COVIELLO (Rosettei): Cinzio-mi spuse să-ți spun ție să-i spui domnișoarei Angelica, așa (pe un ton liric, imitându-l bufon pe Cinzio): Oh ! Oh ! Oh ! Angelica ! Soarele sufletului meu ! Angel al Tatălui Ceresc laolaltă cu Angellii cerului de sus. . . (arată cerul) Că. . . că văzui. . . că Amor făcu și drese. . . Fiind. . . O săgeată-mi stră. . . stră. . . străpunse inima. . . în pieptul inimii. . . cu inima ficiților. . . în trupul inimii. . . Pricepi ?

ROSETTA: Nu.

COVIELLO (pierzându-și răbdarea): Ce mai ! Mă-ndrăgostii de tine, e bine ? Și să mor dacă amorul ce-ți port e lucru de rușine ! Și dacă gentilomul ăla virtos se-nvîrte în casa voastră, să nu vă gîndiți la nimic ! Și fii cumințe ! Și să tacl ! Clar ?

ROSETTA (sub arme): Cum ? Să fim cuminți și, pe deasupra, să mai și tăcem ! . . . Stai așa, că mă duc să-l spun ! (se grăbește să coboare, apoi fuge să-i spună Angelicăi, în timp ce Coviello o așteaptă pe masă. La rampă, grupul lui Graziano iese din scena mută)

ZANNI: . . . D'apoi în comedia aiasta cine-s drăgostiții ?

GRAZIANO: Așa-i ! Cine sînt ?

ZANNI: Fără drăgostiți comedia nu se poate face, zic bine ?

GRAZIANO: Am să iau un. . .

ZANNI (sugerează): Io l-aș pune să se drăgostească pă un curtean. . .

GRAZIANO: Un curtean ! Da ! . . . Pe care l-aș putea numi Flavio sau Fabrizio, sau Lelio, sau mai bine. . .

ZANNI (anticipează): Țințio !

GRAZIANO (prefăcîndu-se mirat): Așa-i, da ! Cinzio ! (Lui Zanni) Cum de-ai ghicit ?

ZANNI (cu suficiență și aer misterios): D'apoi, io. . . !

GRAZIANO: Și pe cine am s-o fac Isabella sau Flaminia, care să se giugiulească în taină cu. . . Cinzio ăsta ?

ZANNI, IACACCIA, MORETTO (se iau la întrecere): Angelica !

GRAZIANO (luînd parte la joc, mulțumit): Ia' te uită ! Ați văzut cum se nasc comediiile de la sine ! Unul născocеște o idee și ceilalți, zor nevoie mare, dau trup acestui suflet ! . . . Cînd te gîndești că sînt din ăia care vor să scrie comediiile pe de-antregul ! (Ceilalți îi dau dreptate prin gesturi și exclamații. Apoi continuă în scenă mută)

Rosetta, care a stat de vorbă dramatic, în scenă mută, cu Angelica, s-a întors la masă spre a da răspuns lui Coviello.

ROSETTA (disperată, după modelul stăpînei sale): Vai mie ! Vai mie ! Oh, cum se înșeală cel care se-ncrede în tine, Amor mincinos, Amor prefăcut, Amor lipsit de amor ! Eu care mă amăgeam că mi-am dat inima unui gentilom. . . care, în schimb, e un. . . unul care-mi arată atît de puțină stimă ! Oh, Cinzio, Cinzio ! (se întrerupe, memoria n-o ajută cum trebuie. Repetă). . . Oh, Cinzio, Cinzio ! Du-te. . . Du-te ! (se întrerupe din nou)

COVIELLO: Și ?

ROSETTA (nu se lasă, caută șirul mremonic al cuvintelor stăpînei și reia pe același ton). . . care-mi arată atît de puțină stimă ! Oh, Cinzio, Cinzio ! Du-te ! . . . Du-te. . . (se întrerupe din nou)

COVIELLO (enervat și bănuitor): Du-te, du-te. . . unde să mă duc ?

ROSETTA (încearcă din nou): Oooh, Cinzio. . . du-te. . . du-teee. . .

COVIELLO (ostil): Du-te. . . învîrtindu-te !

ROSETTA (*epuizată, ca să taie scurt și să mențină tonul polemic*) Învîrtindu-te, așa !
COVIELLO (*livid, jignit*): Ian' așteaptă un pic ! (*Sare jos și aleargă să-i relateze lui Cinzio, care la rîndul său, mimează surpriză, indignare și disperare. Rosetta, cu miinile-n șold, rămîne să-l aștepte. Grupul lui Graziano iese din jocul mut*)
IACACCIA. . . Și cum au să termine îndrăgostiții ăștia cu-atîta vino-ncoace, dute-ncolo ?

MORETTO: Pină la sfîrșit, se-nsoară, nu ?

GRAZIANO (*jucîndu-și rolul, rezistă*): O să vedem, o să vedem. . .

IACACCIA: Ce să mai vedem ! Faceți-i să se căsătorească !

MORETTO: Zău, faceți-i să se căsătorească !

GRAZIANO (*petulant*): Ba nu. . . o să vedem, pentru că e o treabă de văzut. Dat fiind că tatăl acestei Angelica. . .

ZANNI (*spre public, ca și cum ar dezvălui un secret*): Domnul tată, știți cîne-l ? (*arătîndu-l*) Dumnealui îi ! Domnul Grațian ! (*Face semn să se păstreze secretul*)

GRAZIANO: . . . Fapt e că. . . tatălui nu-i prea place înrudirea fetel sale cu. . . pletosul ăsta de Cinzio. . .

ZANNI (*spre public, făcînd semnul banilor*): Pintru că Țințio aieșta n-are nîcl un crițar. . . (*complice*). . . Pină acuma ! (*Face din nou semn să se păstreze secretul*)

GRAZIANO: . . . Stau și văntreb: nu e oare firesc ca tatălui să nu-i fie pe plac urzeala acestor îndrăgostiți ? Și, la urma urmei, nu stă în asta modelul și ciocnirea din orice comedie ? Cînd s-a mai pomenit să fie altfel ? . . . (*Continuă să discute în scenă mută*)

Coviello, care a vorbit cu Cinzio, s-a întors la masă, se urcă și se adresează Rosettei umflat de mînie.

COVIELLO: Uh ! Angelica ! Cum adică ? Astea-s vorbe de spus unui gentilom ca mine ? Du-te învîrtindu-te ! Să-mi spui tu asta mie ? ! (*Se stăpînește, încercînd să redea cuvintele lui Cinzio, imitîndu-le tonul liric*) Oh, Ammor ! Ammor ! Ammor ! Angel' ! Vrei să mă vezi mort ? Dacă așa vrei, mor !

ROSETTA: Ba nu !

COVIELLO: Ba da ! Mor !

ROSETTA: Ba nu !

COVIELLO: Ba da !

ROSETTA: Ba nu, haida-de !

COVIELLO (*încăpășinat*): Tii ! — lovi-te-ar damblaua ! — dacă-ți zic: da, e da, nu ?

ROSETTA (*pierzîndu-și răbdarea*): Dacă-i așa, crapă !

COVIELLO (*jignit de moarte*): Uh ! Eu ! Să crăp eu ! Întîi îmi zici. . . zice: Du-te învîrtindu-te, și după aceea, zice: crapă ? Păi, știi ce-ți zic eu ? Du-te tu. . .

ROSETTA (*încordată*): Unde ?

COVIELLO: Unde te trimite eu !

ROSETTA (*lovită ca de trăznit, indignată*): Iiih ! (*Sare jos și aleargă la Angelica, în timp ce Coviello așteaptă răspunsul, scrișnind din dinți. Grupul lui Graziano iese din jocul mut*)

GRAZIANO (*continuînd*). . . așa stînd lucrurile, pe necinstitul pictor napoltean, despre care v-am vorbit, am să-l botez. . . am să-l botez: Alidoro !. . .

Alidoro, auzindu-și numele, se-mpleticește, cade și, pe brînci, se zorește să recupereze hîrțile și sulurile împrăștiate în cădere. Graziano, întrerupt de zgomotul acesta, se stăpînește să nu izbucnească și, fără să se-ntoarcă, reia firul cuvintelor, în timp ce Alidoro în patru labe își găsește cu greu un refugiu sub o « mașină ».

GRAZIANO: . . . Spuneam. . . am să-l botez Alidoro, pe necinstitul acesta, dar toată lumea, o să-nțeleagă la cine mă gîndesc și cu ce fel de pene vrea el să se împăuneze, furînd hîrțile cu secretele lui Graziano. . . Dar, nemulțumit

de urzelile sale, oblişnuia să spună despre Graziano: « Uite-l pe domnul verzi-
 şi-uscate ! » Şi, pe la spate, îl pungăşeşte ! Iar bietul Graziano nu bagă de seamă.

CEILALŢI (*indignaţi*): Nuuu ! Ce nemernic !... Ehee ! Ar trebui spinzurat !...
 (*Continuă în scenă mută*)

Rosetta, care a vorbit tumultos, în joc mut, cu Angelica, îţneşte pe masă şi se adresează
 furioasă lui Coviello.

ROSETTA: Ascultă-mă, Cinzio ! Eşti un asasin !

COVIELLO (*reacţionînd violent*): Iar tu — o zgripţuroaică !

ROSETTA: Ocnaşule ! Vită scîrbavnică !

COVIELLO: Morţii strămorţilor tăi de morţi soişi fură o haită de ştriţi şi de troale !

ROSETTA: Rahatule !

COVIELLO: Ba mă-ta, tac'tu şi sor'ta !

ROSETTA (*în culmea miniei*): Pfiu ! (*scoate limba*)
 Coviello aledgă la Cinzio, să-i spună tot.

COVIELLO (*frenetic*): Asasinule, ocnaşule, vită scîrbavnică. Rahatule şi pflu !
 (*ii scoate limba*)

Cinzio, cuprins de o dreaptă minie, înşfacă o stinghie şi-l goneşte pe Coviello, care
 fuge. Ies, în timp ce grupul lui Graziano rîde zgomotos.

GRAZIANO (*rizînd*): Ha ! Ha ! Ha ! Ha ! Aşa o să se întîmple. . .

MORETTO (*rizînd*): Făina diavolului se face tăriţe ! Ha ! Ha ! Ha !

IACACCIA (*rizînd*): Şi diavolul încasează toate fulgerele, tunetele şi trăznete-
 noastre ! Ha ! Ha ! Ha !... (*Cinzio şi Coviello au ieşit şi risetele au acoperit*
larma lor. Risetele se potolesc. Scurtă pauză)

MORETTO: Nu ne mai rămîne decît să-nvăţăm pe dinafară şirul scenelor ca să
 nu greşim.

IACACCIA: Domnule Graziano, nu vreţi să ne arătaţi cum aţi împletit şi numărat
 « întîlnirile » persoanelor pe care trebuie să le jucăm ?

GRAZIANO (*apropiîndu-se de masă*): Pot să vă arăt, în scris, scenă cu scenă; intră-
 rile şi ieşirile sînt toate ticluite. Cînd s-o face, comedia n-o să se împleti-
 cească şi nici n-o să aibă lînceziri. . . (*Îşi dă seama că lipsesc hîrtiile de pe*
masă) Unde-s ?

IACACCIA: Ce ?

GRAZIANO: Hîrtiile ! Cine le-a luat ? (*strigă*) Rosetta ! Hîrtiile ! Le-ai dus tu
 în casă ? (*Rosetta, derutată, face semn că nu*) Le-ai văzut ? (*Alt semn negativ,*
şi intră în casă. Graziano caută să se stăpînească) Domol, domol, oameni buni.
 Aici, pe masă (*pune o mină pe masă*) se afla comedia, precum şi planurile,
 măsurătorile, pîrghille, perspectivele. . . secretele maşinilor. . . Şi-acum ?
 Unde sînt ? (*Ceilalţi se privesc nedumeriţi, în tăcere. Graziano izbucneşte, ţipînd*):
 Mămăligilor ! Capete de plumb ! De ce mai aveţi ochi dacă îngăduiţi să se în-
 trăneze comorile din casa mea ?

IACACCIA (*îndurerat şi intimidat*): Noi. . . eram cu domnia voastră. . .

GRAZIANO (*întorcîndu-se spre balcon*): Angelica ! Dar tu, care stai mereu
 în balcon ca o bufniţă pe cracă, n-ai văzut nimic ? (*Angelica, dezolată,*
deschide larg braţele) Şi tu, Rosetta ? (*Acelaşi răspuns*). . . Pavolo ? (*idem.*
Graziano îşi ridică privirile spre platforma lui Cochet): Cochet ? !. . .

COCHET (*de sus*): Rien ! Rien dū tu !

GRAZIANO (*urlă, izbind cu pumnii în masă*): Haită de gură-cască ! Mămăligilor !
 Cine să fi fost ? (*Deodată, îi vine o idee*) Staţi pe loc ! Maurul ăla. . . Păi sigur,
 tînărul acela maur care lucrează cu Cochet ! Ali ! (*Din nou, lui Cochet*): Hei,
 Cochet ! Unde-i Ali ?

COCHET: Je ne se pa.

GRAZIANO: Cum: Je ne se pa !? Mi-ai adus aici tilharul și zici: Je ne se pa ? !
COCHET (atins): Moa? Cine l-a vezut pe maurul acel? Cine-l cunosc? ! Dumni-voast', msiè Graziano, l-ați trimis la moa !

GRAZIANO: Eu... la vu?

COCHET: Vu la moa, nu moa la vu ! 'Trebați la votr servitor... cel de colo !
(il arată pe Zanni care, ghemuindu-se, încearcă s-o șteargă pe furiș, mișcându-se ca un polip)

GRAZIANO (dintr-o săritură îl înșfacă de guler. Teribil): Traffichino !... Ce istorle e asta?

ZANNI (tremurînd): Io nu știu... Io n-am nici o vină...

GRAZIANO (il scutură ca pe o zdreanță, în timp ce ceilalți se apropie amenințători): Vorbește sau te omor ! (Celorlalți) Repede ! Căutați-l pe maur, nu poate să fi ajuns prea departe ! Să mi-l aduceți aici, cu toate hîrtille mele ! Dați sfoară-n țară ! Dați sfoară să fie prins ! Dincoace și dincolo de Tibru ! Și dacă s-a adăpostit într-o biserică, să fie vegheat să nu fugă !...

Iacaccia rămîne. Pavolo, Romolo, Sepio și Moretto ies în fugă în diferite direcții, ca să se-ntoarcă repede pe rînd. Graziano îl zgîlție din nou cu violență pe Traffichino.

GRAZIANO: Cine-i maurul ăla? ... Vorbește !...

ZANNI (tremură, se bilbiie, îngaimă, dar se apără cu o frenetică încăpăținare): Am... am să vo-vorbesc !... Am să vorbesc !... D-apoi !... Io am vrut să vă ajut... pîntru binele domniei voastre... văzînd că s-o fo vorbită de o mie de scuzi...

GRAZIANO: O mie de scuzi?

ZANNI: Sau măcar o sută sau o păreche de sute... s-o fo vorbită... vîntu'... deasupra și dedesubt... io nu știu bine unde, stăpine, dar-am auzit că se vorbea...

GRAZIANO: Cine vorbea?...

ZANNI (minimalizînd): Trabă de napolteni...

GRAZIANO: Cine?

ZANNI: Io nu știu, dar domnia voastră știți cumu-s napoltenii aieștia, dreptu-i? Oameni care zic (il imită pe Coviello): N-avem « disponibil lichid » asupra noastră ! Trabă să știți că io din fire nu pot trăi dacă nu-i fac cuiva un hatîr ! Zic: — Ce hatîr? — și atunci iasă altul care face (il imită pe Alidoro): Am jucat roluri de muieri ! — De muieri? — zic io. — Sigur că da — zice el —, și ălălalt: — Tulai, cum știe el să facă pe troala ! — Baaa ! — zic eu. — Ba daaa ! — zice el. — Atunci, eu zic: Deșteaptă-te, Traffichino ! Cinele care doarme nu-i bun de pază ! — Și pînă la urmă, știți ce face ăla? (mimează) Își scoate mantila... Își scoate chimeșa... Își scoate nădragii... și se face maur !

GRAZIANO: Cine?

ZANNI (eliberat din strînsoarea lui Graziano): Tînărul din atelieru' domnului Cocie... (face un salt, se înfișe sub paltforma lui Cochet și-i strigă cu voce răutăcioasă și agresivă) Nu-i drept, domnule Cocie, că ați zis: Bravo ! Bravo lui mauru' ăla la peiele care se pele Ali, che vu tene subt vu? (Lui Graziano, cu suficiență, arătîndu-l cu degetul pe Cochet): Ascultați-l ce zice !

COCHET (de sus, exasperat): Te tuă ! Codoș ! Faci nefăcut de tua !

ZANNI (cu demnitate răbdurie): Ați auzit? (Graziano și Iacaccia se uită la el, fără să se dumirească) Știți de ce se poartă așa cu mine?? Pîntru că nu vre să pună bărbații să steie dedesubtu' lui ! (indignat) Numa' că lui maurului știu că-l place ! (Un nou salt de piscică și o nouă ocară la adresa lui Cochet): Coșion !

COCHET (prompt): Codoș !

ZANNI (prompt): Vatan ! (Scurtă pauză. Concluziv) Ați văzut cum stau trebile și p-o față și pă ailaltă. (Dă să se îndepărteze, dar e din nou înșfăcat de Graziano și de Iacoccia, care-l ținutesc de masă)

GRAZIANO: Nemernică halcă de carne bună de spânzurat ! Am să-ți pisez oasele cum se pisează piperul !

ZANNI: Ai ! Tulai !...

GRAZIANO: Dă-l drumul ! Adevărul ! Vreau să dau adevărul pe față și tu-mi furi timpul cu pălăvrăgele tale ! Cine-s napolitenii ăștia ?

ZANNI: Ai ! Mă zugrumați !

GRAZIANO: Cine sînt ?

ZANNI: Unu-l... un virtos...

GRAZIANO (pricepe din zbor, slăbește strînsoarea și Traffichino cade pe jos): Ah ! Dacă e acela... chiar acela la care mă gîndesc eu... (lui Zanni) Napolteanul ăsta zice că e pictor !

ZANNI (Incuvîințeză): Aha !

GRAZIANO: Zice că-l poet ?

ZANNI: Aha !

GRAZIANO: Face comedii ?

ZANNI: Aha !

GRAZIANO: Și celălalt nu cumva e Coviello ?

ZANNI: Aha !

GRAZIANO (cu o minie rece): Și... Cinzio ? Are vreun interes în urzeala asta de tilhar și de trădători ? Cinzio ?

ZANNI: Io no știu.

GRAZIANO (Îl înșfăcă din nou și-l izbește cu capul de masă. Repetă cu voce tare întrebarea): Și Cinzio ?

ZANNI: Ai ! Oi ! Ui ! Nu mă chilăviți, că spun tot !... Domnu' Țințio ? Hei !... (șiret, făcînd pe nîznaiul) Mie, domnul ăsta, Țințio, nu mi-o aînrosît niciodată a bine... Mie nu-mi place cine n-are bani... dar se poartă așa de parcă ar avea !... Cine vorbește prea mult trăbă că are ceva de ascuns ! Și Țințio, vorbește, vorbește, vorbește... (cu o prefăcută năvîltate) Ce, parcă domnulei voastre, domnule stăpîn, vă place Țințio?... Mie, nu ! Io am fost totdeauna contra !

GRAZIANO (a înțeles totul. Îi dă drumul lui Zanni. Amărit și indignat se plimbă printre oameni — Moretto, Sepio, Romolo, Pavolo au revenit pe rînd în scenă — care-l privesc îndurerăți și năuciiți. Se oprește): Nimic !

MORETTO: Am dat de veste... dar nimeni nu l-a văzut... .

SEPIO: Maur negru ascuns estem aici aproape, în un gaur' sau gauric', și cînd să ieșim vrem l-am prindez pe el !

GRAZIANO (plimbîndu-se în jos și-n sus cu capul plecat, foarte amărit): Poftim !... Uite ce l se poate întîmpla cui își face de lucru cu oameni de la Curte ! Politicoși pe dinafară, șarlatani pe dinăuntru ! Iată răsplată încrederii pe care i-am acordat-o ! Am lăsat toate la o parte, lîrosindu-mi timpul, truda, banii, veghînd noaptea și asudînd ziua... ca să clădesc cu mîinile mele (se uită la ele) propria mea ruinare ! Oamenii buni ! Lucram cu toată grija pentru ca să flu furat și batjocorit ! (Ride amar. Apoi, încordat): Ah, blestemat Cinzio !... Cu tot ce-aveam în minte, că nu-mi ajunge una singură, și doar aceste două mîini erau prea puține... (Pauză) La drept vorbind, la început, am avut o presimțire să nu fac comedia asta, simțeam miros de curtezănării !... (strigă deodată) Ah, blestemată capcană a comediei ăștea, blestemată unealtă a trădării ! (Întorcîndu-se apoi spre balcon, unde Angelica și Rosetta se uită la el, bocînd)

Uite ce ciștiți dacă pui la inimă zîmbetele și lacrimile femeilor ! (*Întinde pumnul spre ele*) Ah, blestemată Rosetta, și și mai blestemată Angelica. (*Arătînd lucrătorilor pe femei*) Priviți șerpîi pe care i-am încălzit la sinul meu ? ! (*Angelica și Rosetta atinse, izbucnesc amîndouă în noi hohote de plîns. Graziano se așează la masă, abătut. Ceilalți tac, mîhnîți*).

ZANNI (*încearcă să recîștige teren și intervine inoportun*): Multă dreptate are ! Muierile ! Ah, muierile ! Surori, neveste, fete sau slujnice : tot un drac ! La cel dintîi drăgostit puturos care trece . . . (*sub privirile desgustate și amenințătoare ale lucrătorilor, se dezumflă*) . . . uită . . . de . . . datoriile . . . l . . . or. (*tace și se aciuiește într-un colț*).

Întră Cinzio, elegant, surîzător, radios. Nu știe ce s-a întîmplat și nici nu bănuiește. În mijlocul oamenilor muți și ostili — unii s-au așezat, alții s-au întins pe jos, alții stau înfipți în picioare — Cinzio face o grațioasă plecăciune lui Graziano, așezat, care-l scrutează cu o privire de nepătruns.

CINZIO : Mă plec în fața Domniei voastre, și mă declar credinciosul domniei voastre slujitor și prea devotat prieten ! . . . Am marea plăcere să vă aduc vești minunate și . . . uimitoare ! Eminența Sa, la îndemnul meu, și obligat de acceptarea domniei voastre să-i oferîți plăcerea de a-i arăta o nouă comedie — ah, lucrul acesta mă face să plîng de bucurie ! — vorbind cu Sanctitatea Sa l-a încălzit într-atît că Domnul Nostru — Suveranul Pontif în persoană ! — zise : — Bine, vom merge la casa cavalerului Graziano, ca să cinstim astfel un artist de rangul lui, și aceasta va rămîne ca o faptă în onoarea artei și totodată a cavalerului !

(*Euforia lui Cinzio nu se stinge nici în fața indifferenței lui Graziano, care continuă să-l privească, nemișcat, cu semetie*) Și acum că, în sfîrșit, așa cred, datorită meritelor mele, v-am cucerit inima, vă cer o favoare, o mică favoare. Ea îmi dă tăria și îndrăzneala să dau pe față tainicul foc care mă pîrjolește : angelicii ochi ai domnișoarei Angelica, fiica domniei voastre ! (*Cu un zîmbet și cu un galant gest de salut se îndreaptă spre balcon, unde Angelica îi întoarce ostentativ spatele, cu o ostilitate înepătată, izbucnind într-un disperat hohot de plîns și aproape leșinînd în brațele Rosettei, și ea inundată de lacrimi. Cinzio nu înțelege. Își pierde siguranța dezinvoltă. Se-ntoarce spre oamenii care continuă să-l iscodească nemișcați și încruntați*)

GRAZIANO (*încordat, dar detașat*) : Dumneata vii aici cu pretextul unei comedii . . .

CINZIO (*nelineștit*) : Cu pretextul . . . ?

E constrîns să amuzească, imediat și cu violență, de către lucrători, printr-o salvă de : — Ssst ! Taci ! — Taci din gură ! — Gura ! — Te tua ! — Ssst ! . . .

GRAZIANO (*reia, cu o liniște mascată*) : Oh, nu face mutra asta pleoștită, domnule Cinzio, fiindcă acum știi prea bine ce clocește păianjenul ! (*Repetă cu același ton detașat*) Domnia ta ai venit cu pretextul unei comedii. Și ducîndu-mă suav de nas, mi-ai furat timpul și truda, așa încît, cu propriile mele mîini, eu însumi să-ți deschid larg tezaurul meu . . .

Cinzio încearcă să răspundă, dar e silit imediat să tacă.

GRAZIANO (*se ridică încet, și treptat se însufletește*) : Și-n timp ce-l țineam deschis : — Pofțiți, intrați, șoareci de canal ! Pofțiți, intrați, tilhari de drumul mare, furați toate secretele ! Jefuiți-l pe bătrînul Graziano, care ne ajută, dîndu-ne toate înlesnirile ! . . . Dar n-a fost de ajuns ! Nu ! Pagubei trebuia să i se adauge și batjocura ! Acum, dumneata vii ca un biet cerșetor și ceri mîna fetei mele, scornind vizite ale Sanctității Sale . . .

CINZIO (*descumpănit*) : Eu . . . eu . . . vă rog . . . doar . . .

GRAZIANO (*s-a ridicat în picioare, amenințător și furios*) : Ce mai vrei, Cinzio blestematule ! Ce mai îndrăznești să mă rogi, prea blestemat mincinos,

trădător și tâlhar? ! Vrei să-mi jefuiești casa, să dai foc atelierului, să mă jupoi de viu? !.

CINZIO (se trage îndărăt, speriat, dar lucrătorii îi taie retragerea): Domnule Graziano . . . Pace ! . . . Ceea ce-mi spuneți . . . eu nu pricep . . . Oh, în ce groaznică stare văd că vă aflați !

GRAZIANO (tăios): Ai s-o vezi în curînd pe-a dumitale, dacă nu-mi înapolezi hîrtille !

CINZIO (stupefiat): Ce hîrtii?

GRAZIANO: Hîrtille furate de maur !

CINZIO (căzînd din nori): Care maur? Nu cunosc mauri !

GRAZIANO (lucrătorilor, ironic): Dumnealui nu cunoaște mauri. (Scîrbit, nu se mai interesează de Cinzio, îi întoarce spatele și se-ndreaptă încet spre casă.)

Cinzio se află în centrul scenei, în timp ce Iacaccia (care a scos un cuțit), Moretto (cu o frînghie în mînă, căreia i-a făcut un nod mobil), Romolo (înarmat cu o găleată) și Pavolo (care a înșfăcat un topor), uitîndu-se țintă la el, se apropie încet și amenințători. Cinzio încearcă să fugă pe neașteptate, dar i se taie calea; schimbă repede direcția, evită o lovitură de găleată, sare, țîșnește, încearcă să se salveze fugind în zig-zag prin scenă, în timp ce ceilalți, dezlănțuiți, scot strigăte de luptă. Angelica și Rosetta de la balcon, scot strigăte de spaimă. Cochet se arată pe platforma sa suspendată, de pe care alunecă și cade într-un butoi de vopsea albă, oprindu-se în spatele siluetei norului lăsat jos. Graziano nu-și întoarce însă privirea.

IACACCIA (îngrijorat de soarta decorurilor, strigă): Stați ! . . . Stați pe loc, ce naiba !

Vreți să spargeți norul? Norul, cerule ! Nu loviți norul ! . . .

Pentru a-l sustrage pericolului de a fi lovit, și distrus, Iacaccia azvîrle cuțitul și, punînd mîna pe manivelă, ridică repede norul. În dosul lui stătea ascuns Alidoro care se ivește acum în fața tuturor, nemișcat, cu sulurile și cu hîrtille în brațe și cu capul vîrit într-o găleată de vopsea, căzută de sus. Sepio care trece în momentul acela pe dinaintea arătării aceleia albe, scoate un strigăt de groază.

SEPIO: Aaaahh ! Fantomu' ! Fantomu' ! . . . (fuge, răsturnînd tăbliile și gălețile.

Pină la urmă se oprește, prins între funiile pîrghiilor pentru tunete; se descarcă, astfel, un tunet extraordinar, care pune capăt talmeș-balmeșului general. Cinzio profită de acestea și dispăre)

IACACCIA (se apropie precaut de Alidoro care, orbit de găleată, continuă să se creadă « ascuns »): Stați ! . . . Fiți cuminți ! . . . Veniți ! Veniți-ncoace, că l-am găsit !

MORETTO: Pe cine?

IACACCIA (înșfăcîndu-l de găleată): Maurul !

MORETTO: Și unde-i?

IACACCIA: Uite-l aici !

MORETTO: Albul ăsta?

IACACCIA: Nu-i alb, e harap-alb ! (Rid, lui Graziano, care se uită la el, de la o anumită distanță) L-am prins ! (Graziano le face un semn să continue)

Zanni, Moretto și Sepio scot cu băgare de seamă din mîinile lui Alidoro sulurile și hîrtille pe care le așează frumos pe masă. Romolo și Pavolo descarcă platforma și Cochet poate să se ridice. Zanni se așează la masă și răsfoiește « canavaua » comediei regăsite. Între timp, Iacaccia a smuls de pe capul lui Alidoro, găleata și șapca (fața lui Alidoro apare jumătate albă, jumătate neagră) își apasă degetul pe fruntea lui și se uită la el uimit.

IACACCIA: Cerule !

MORETTO: Ce-i?

IACACCIA: Nu e maur !

MORETTO: Dar ce-l?

IACACCIA: Alb!

GRAZIANO (*îmboldește nerăbdător actorul distrat*): Repede, Sepio!

ZANNI (*la masă, prefăcându-se că aranjează hîrțile, citește « canavaua »*): Scena a douăzeci și șaptea! Comicările albă și neagră... (*arătîndu-l pe Sepio*) E rîndu' tău!

SEPIO (*prompt, « atacă », se prefacă că-i explică lui Moretto « fenomenul » Alidoro și vorbește vertiginos*): Maur asta nu-l harap, pentru că alb estem! Estem jumătat' alb și jumătat' negr', poșteștem! (*il arată fața*), carevasăzică nu a fost nici tot alb, nici tot negr', ci dedesubt harap fost alb, pentru că peste negru căzut estem alb de la Coșle, că părut estem negru albit, dar adevărat estem alb cu pielem negrit, fiindcă pielea fost pictat negr și negru de la « plele » fost pictat alb l... Pricepeștem?

MORETTO (*amețit*): Adică vrei să spui că e un harap alb de plele?

COCHET (*sare în ajutorul explicațiilor lui Sepio, arătîndu-l pe Alidoro*): Se pele Ali, se pele Ali! Ave vu compré!

IACACCIA (*taie scurt*): Ce-l tot dai cu Ali?! (*Îl ia pe Alidoro de piept, îl tirăște ca pe o zdreanță în mijlocul scenei și i se adresează amenințător*): Ian' zi-l, domnule tilhar, cine ești? (*Alidoro în genunchi, tremură speriat*): Vorbește!... Cine ești?

GRAZIANO (*de la distanță, nerăbdător*): Haideți! Repede! Închelați scena asta! E prea ușor, acum! Numele trebuie să lăsă la lveală imediat: Ali... maur: Ali-doro. Hai, Iacaccia!

IACACCIA (*prefăcându-se mirat*): Cavalerul Alidoro! Alidooooo! (*Și ceilalți se prefacă mirați și explică: Oh! Oh! Ah! Ih! Ian' te uită! Lua-l-ar zgaiba!*): Așa, carevasăzică tu ești Alidoro ăla care voia să fure secretele domnului Graziano, ca să faci pe grozavu' vorbind de rău Curtea, pe Sfîntul Părinte și Roma toată! Mare pezevenghi ești! Cine-mi dă un cuțit să Jupoi vita asta neagră care strică aerul Romel?!

ALIDORO (*mereu în genunchi*): Îndurare! Îndurare! Îndurare!...

IACACCIA: Alidoro, ia spune tu cine ești (*arată publicul*) domnilor ăstora!...

Ești un hoț, nu-l așa?

ALIDORO: Sînt un hoț!

IACACCIA: Ești o Iscoadă?

ALIDORO: Sînt o Iscoadă!

IACACCIA: Ești un vierme?

ALIDORO: Sînt un vierme!

IACACCIA: Și ca pe un vierme am să te strivesc! (*Îi așează un picior pe piept și-l face să se ghemuiască, umil.*)

Se aud semnalele trîmbițelor de argint, în contrapunct cu răpăitul tobelor. Toți rămîn ulmiți, uitîndu-se unul la altul. Angelica și Rosetta, ieșite din casă, se opresc în prag. Întră Coviello, foarte agitat, și zburdă în toate părțile ca un cîine în sărbătoare.

COVIELLO (*strigă și bolborosește*): Domnule Graziano!... Cavaler frumos!... Oh! Mulcă! Tiii — biribiribiri!... Sosește Papa, Papaaaa! Tiii — biribiribiri!... Hei! Papa! Vine drept spre casa voastră, domnule cavaler!... Uuuuh! uuu! biribiribiri! Ha-ha!...

Întră în goană Cinzio, foarte agitat și rîzînd de bucurie.

CINZIO: Iată dovada că nu sînt un mincinos, domnule Graziano!

GRAZIANO (*și el agitat*): Trebuie să încropim o primire demnă! (*Ridică brațul în sus și pocnește din degete*)

Dintr-odată, de sus, la nu mai mult de trei metri de deschiderea scenei, coboară un fundal amplu: reproduce exact pictura de pe « lunetta » casei Bernini din Roma (« Urban VIII vizitându-l acasă pe cavalerul Gian Lorenzo Bernini »). Figurile umane ale fundalului apar doar ca siluete (contururi) în câmp alb și însemnate, fiecare, cu mari cifre romane. Toți stau nemișcați în scenă, așteptând dispozițiile lui Graziano care, la mijlocul rampei, cu spatele la public și cu brațele ridicate, conduce actorii ca un « regizor ».

GRAZIANO: Cinzio !... Angelica !... (Prin gesturi, îi invită să se apropie unul de altul. « Îndrăgostiții », radioși, aleargă să se întâlnească, se iau de mină și înaintează împreună pentru a primi binecuvîntarea lui Graziano care, după ce le-o dă, tot prin gesturi, îi așează în stînga, într-o « poză » plastică — anume de « îndrăgostiți » — în care încremenesc ca niște statui.)

ROSETTA (aleargă spre Sepio, îl ia de mină și-l tirăște în fața lui Graziano): Stăpî-nuleșule, nu ne dai și nouă binecuvîntarea?

GRAZIANO (mereu cu spatele la public, îi binecuvîntează și-i așează în grup plastic la dreapta sa. Apoi arată fiecare la locul, în fața siluetelor numerotate de pe fundal): Iacaccia... așează-te la numărul șapte, acolo... (Iacaccia se execută)... în genunchi... mai lipit de fundal... așa !... Moretto: opt !... (acesta se execută) Cochet: nouă, nef... (acesta se execută) Ei ! Romolo: zece !... (acesta se execută) Pavolo: unsprezece ! (acesta se execută)

ALIDORO (care a rămas așezat pe jos și nimeni nu l-a mai luat în seamă, se adresează lui Graziano): Dar locul meu care e?

GRAZIANO (arătîndu-i cu amuzată detașare un punct în afara scenei): După primul colț, ieșind, la dreapta... sub plăcuța pe care scrie: « Monseniorul ilustrisim însărcinat cu străzile interzice strict oricui să adune aici gunoai... » Du-te ! (Ceilalți rîd. Grupurile celor două perechi se desfac rîzînd, Rosetta înșfacă un măturoși « măturîndu-l » pe Alidoro — care mai în brînci, mai rostogolindu-se, se îndreaptă spre locul indicat — îi grăbește ieșirea.)

GRAZIANO (în timp ce Rosetta îl « mătură » pe Alidoro): Tu, Angelica, la numărul trei, alături de chipul meu... iar Cinzio la patru... în genunchi și voi... (se execută) Sepio, du-te la numărul doisprezece... (se execută) Rosetta (care a terminat de « măturat ») la treisprezece !... (Rosetta se conformează. Graziano ridică mina și poruncește) Lumina !... Mai multă lumină, acum ! (Lumina devine mai intensă, caldă, aurie) Strălucește, o Soare, în această zi veselă !

Prin flancurile fundalului intră două gărzi elvețiene în uniformă de gală, cu halebarde, se așează în picioare, în dreptul siluetelor lor. Alte sunete de trîmbiță. Intră, din dreapta și din stînga, cortegiul papal: purtătorul de cruce, Papa Urban VIII, maestrul de ceremonii, cardinali, prelați, demnitari, curteni. Fiecare figură se plasează în picioare potrivit-se exact propriei siluete, așa cum e înfățișată în pictura citată. Graziano se grăbește să se așeze în nișa sa, îngenunchiind în fața Papei. Acum « tabloul » e complet, cu toate figurile sale colorate la locul lor. Toți sînt perfect nemișcați, cu excepția Papei și a lui Graziano-Bernini, care încă « trăiesc » deoarece cuvîntează.

URBAN VIII: Cavalerie, ca la un artist scump inimii Noastre, Noi am venit în persoană să vă vedem operele. Care e, acum, obiectul talentului vostru ?

GRAZIANO-BERNINI: O comedie, Sfînte Părinte.

URBAN VIII: O nouă comedie ? ! Și care e subiectul, de data aceasta ?

GRAZIANO BERNINI: Adevărul dat pe față, Sfînte Părinte. Întrucît cea mai frumoasă virtute a lumii stă anume în Adevăr !



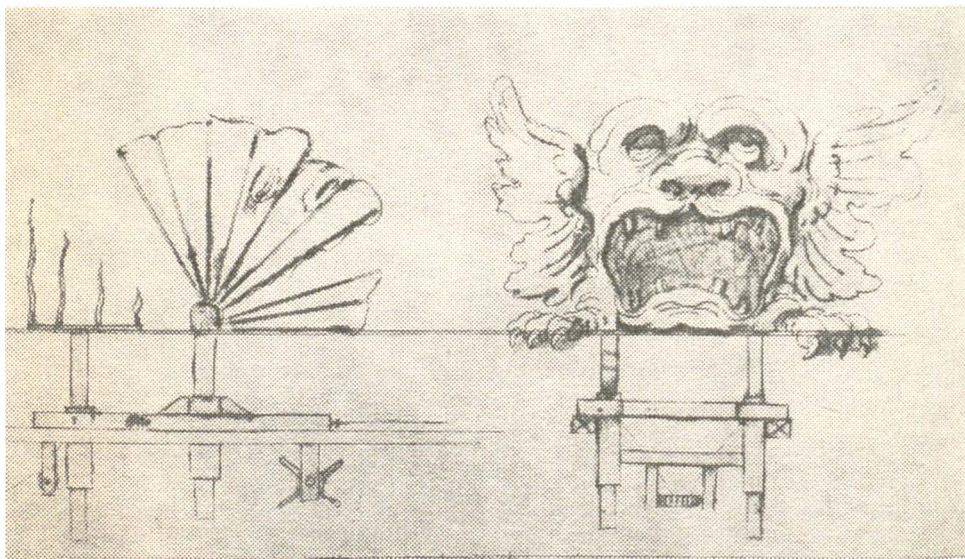
URBAN VIII: Și trebuie să făptuim cu Adevăr, pentru că, pînă la urmă, tot îl dă pe față Timpul.

GRAZIANO-BERNINI: Chiar dacă nu-l dă întotdeauna la timp !

Și aceste două figuri rămîn, acum, încremenite. Pauză. Zanni și Coviello, în afara « tabloului » și în evident contrast cu acesta, prin vioiciunea lor accentuată, se ivesc din dreapta și din stînga rampei. Fac semne publicului. Apoi, cele două « măști » apucă faldurile cortinei și o închid trăgînd-o după ei în fugă, țopdînd una spre cealaltă.

Sfîrșitul comediei

În românește de FLORIAN POTRA



Teatrul, artă barocă

I.

Ne-am născut nepermis de târziu ; o Imprudență care ne complică. Pentru străbunii noștri apropierea barocului era mult mai simplă. Lămurii de recent apărutului studiu al lui Wölfflin (1888), ei știau că barocul este o problemă de arhitectură, un fel de ghicitoare schițată de mîna îmbătrînitului Michel Angelo. Și că deslegarea ei ni se oferă studiind edificiile clădite la Roma înainte și după o mie șase sute. Dar astăzi despre puține lucruri mai putem vorbi cu siguranța de odinioară. Îndărătul fiecărui cuvînt se ascunde, invizibil și derutant, dicționarul accepțiunilor contradictorii. Barocul urmează și el destinul celorlalte noțiuni fundamentale ale culturii noastre.

Decenii de cercetări, entuziasme sau scîrbite, au strîns mai toate datele cu putință. Cîte nu se știu astăzi despre baroc ! I-am dibuit legăturile cu arta persuasiunii, cu lezuiții și cu reforma. L-am surprins dînd tîrcoale aristocrației și mobilierului interloarele proaspetei burghezii. Cunoaștem cronica scandaluoasă a existenței sale. Un singur lucru ne mai torturează : nu știm dacă s-a născut la miază zi, sub baldachinele cu coloane în torsadă, sau la miază noapte. Dacă a germinat la soare sau a fost clocit sub zăpezi. Și încă ceva : nu prea știm, la drept vorbind, ce este barocul.

II.

Îi sîntem recunoscători lui Croce de-a ne fi arătat că voluminoasele tratate de estetică, în multe volume, nu sînt un exemplu de urmat. Și că se poate vorbi despre stilul frumosului în mai puțin de o sută de pagini. Într-o vreme cuprinsă de grafomanie, Croce denunță falsele probleme care se ascund îndărătul atitor clasificări și ale nenumăratelor specii de frumos ; lunete pentru ochiul orb al lui Nelson. Croce ne demonstrează cît de multiplu poate fi uritul și cum îi place să se ascundă sub denumiri. O bună parte din condamnările lui au rămas definitive. Dar la condamnarea barocului vremea noastră a făcut recurs.

Scolasticii întocmiseră o poezioară cadențată pentru memorizarea modurilor celor patru figuri silogistice. « Barbara » suna primul cuvînt, avertizîndu-ne că două premize universal-afirmative (a) duc la o concluzie de aceeași natură. Pentru modul doi al figurii patru, cel mai sîcuit dintre toate, fusese născocit cuvîntul « Ba-

roco ». De-acolo se trage, spune Croce, denumirea cu pricina și ea denunță, dintru început, nefirescul.

Astăzi, parcă, ne impresionează mai puțin etimologiile. Am uitat de-o potrivă contorsionatul raționament și neregulata perlă portugheză. Pentru că sensul cuvintelor e luncos iar încercarea de-a restabili accepțiunile originare, zadarnică. Indiferent de originea lui dubioasă, barocul ridică pretenții nobiliare. Pentru noi, el a încetat să mai fie un păcat estetic, o sleire a simțului pentru formă (*Ermündung des Formgefühls*), o molimă a bunului gust (*peste del gusto*). Ca să-i găsim definiția nu mai deschidem dicționarul de arhitectură al lui Quincey. Seicentiștii nu ni se mai par « nerușinați », nici secolul lor iremediabil prăpădit (*il guasto secolo*). Marelui Gongora, clanului Churriguera, li s-au prezentat cuvenitele scuze.

Astăzi, pe drept sau pe nedrept, vorbim despre un suflet baroc (*anima barocca*), despre Eonul baroc, despre categoria metaistorică pe care o reprezintă, despre o inevitabilă fază barocă în desfășurarea ciclurilor culturale și, mai ales, despre o viziune barocă a lumii. Ne cam încurcă prezența goticului, e adevărat. În conștiința modernă, lupta pentru prioritate dintre gotic și baroc a rămas nedecisă. Înclinăm uneori a crede că barocul nu este decât o formă exuberantă a goticului târziu; alteori am vrea să vedem în gotic una din cele douăzeci și două de specii (parcă acesta e numărul la care s-a oprit Eugenio d'Ors) ale barocului. Enigmatic în continuare, barocul își arată îndoitul obraz (*das doppelte Gesicht*) ordonând avânturile primitive și rafinamentul decadentist. Ispitit de datele profesiei mele aș zice că a făcut cariera vertiginoasă a unei vedete.

III.

Ori de câte ori am auzit vorbindu-se despre baroc, m-a izbit insistența cu care e subliniată teatralitatea lui. Barocul, se spune, e iubitor de ostentație. El cultivă neprevăzutul și sugestia; vrea să uimească. E stupefacente și *meraviglioso*. Cu un cuvânt, teatral. E adevărat că « triumfurile » Renașterii, așa numitele « măști » în special, naumahiile, pirotehniile, și festivitățile în genere fuseseră un desfriu al fantasticului. Poate să nu fie o simplă potrivăală faptul că secolul al șaptesprezecelea, a ținut să instituționalizeze arta spectacolului și i-a găsit o formulă proprie. La 6 octombrie 1600 are loc la Florența, în sala cea mare a palatului Pitti, primul spectacol de operă prilejuit de căsătoria lui Henric al patrulea cu Maria de Medicis. Am putea spune, așadar, că secolul acela, eminentemente baroc, s-a născut pe scenă. Mașinile complicate și ingenioase — descrise de Nicola Sabbatini da Pesaro — făceau să se despică un cer iluzoriu în care zburau îngeri de toate gradele. Tot mașinile făceau să lunece norii și puneau dragonii în mișcare. Un alt decor dezvăluia stinci înfricoșătoare și însăși cetatea iadului bîntuită de flăcări.¹ Pe o altă scenă, fără perspectivă iluzionistă și cu flăcări adevărate, era ars în același an Giordano Bruno. Dar asta e altă poveste.

Se crease un gust al extraordinarului, o școală. Îngerii care zboară cu atîta voluptate în *Crucificarea* lui Lodovico Carraci au legătură de sînge cu creaturile înaripate ale scenografiei de-atunci. Asemenea transmutații figurative au contribuit, în bună parte, la teatralizarea barocului. Dar poate că barocul ni se pare teatral pentru că teatrul în sine este o artă eminentemente barocă.

¹ Histoire des spectacles, p. 797.

IV.

Pe coperta traducerii în limba română a cărții lui Tapié despre baroc² o fotografie ne înfățișează celebra marmoră a lui Bernini, *Extazul Sfintei Tereza*, un manifest (am spune astăzi) al sculpturii baroce. Sfinta Tereza e teatrală. Pentru că tăieturile adinci în marmură și mascarea scafei produc un violent contrast de umbră și lumină. Dar mai ales pentru că obrazul emaciat de asceză nu trimite la voluptoasa dezordine a draperiilor. Sfinta Tereza e teatrală și barocă deopotrivă pentru că este contradictorie.

De cînd Wiesbach a stabilit legăturile care unesc stilul baroc de contra-reformă, atenția s-a îndreptat cum era și firesc, asupra cetății de scaun jezuite: *Chiesa del Gesù*. Peste interiorul acestei biserici, plin de aur și marmore polichrome, domină o vastă cupolă. Fresca ei ne înfățișează triumful lui Hristos, al numelui său, celebrat de cetele îngerești. Și *Chiesa del Gesù* este și ea teatrală. Pentru mai multe motive. Dar în primul rînd pentru contradicția dintre funcție și expresie. Căci e contradictoriu să vrei purificarea simțurilor prin exaltarea lor.

Dacă ar fi să aleg un singur atribut dintre cele cu care e gratificat barocul, m-aș opri la cel de *contradictoriu*. Și nu mă gîndesc la incongruența operelor ratate, a pseudo-stilurilor. Ci la contradicțiile constitutive ale unei anume viziuni despre lume. *Fenomenologia formelor barocului — de-acum extinsă la toate artele, la litere, la gîndire — pune în evidență natura particulară a unei ambiguități care este comprezența ireductibilă a opozițiilor*...³ Enciclopedia Britanică ne vorbește despre polarități aduse pentru moment într-un precar echilibru, despre arta opozițiilor neîmpăcate. Și toate aceste aprecieri ni-l amintesc pe îngherașul salamanchez al lui Eugenio d'Ors care coboară palma și ridică brațul.⁴

Pentru că barocul — așa cum intuise Worringer odinioară — exprima neli-niștea spiritului pus în fața unui univers derutant.⁵ Și ori de cîte ori știința ne sperie cu desvăluirile ei neașteptate, spiritul uman se revarsă în creațiuni baroce. E felul său de-aș exprima spaima și fascinația. În eseu citat, Eugenio d'Ors ne asigură că vremea de mîine va fi clasică. Mîinele de-atunci a devenit astăzi. Dar sîntem, și mai departe, în plină perioadă barocă; pentru că știința repetîndu-și la cîteva sute de ani odată miracolele, ne-a pus în fața unui alt univers cu care sîntem departe de-a ne fi obișnuit. Descoperirea acestui univers e marele nostru orgoliu iar existența lui constituie definitivă noastră umilință.

V.

Cele trei Critici Kantiene au fost, fiecare, izvorul cîte unui mare sistem filosofic. *Critica Rațiunii Pure* ni l-a făcut posibil pe Hegel, *Critica Rațiunii Practice* pe Fichte, iar *Critica Puterii de Judecată* pe Schelling. Și toată efervescența esteticii idealiste. Dar pentru stabilirea tipologiilor estetice fundamentale trebuie să ne reîntoarcem la prima dintre Critici, și să citim capitolul antinomiilor.⁶ Vom afla acolo că despre elementele constitutive ale universului nostru (timp, spațiu,

² Victor Lucien Tapié, *Barocul*, trad. Al. Dușu, 1969.

³ Luciano Anceschi *Barocco e neocento*, p. 237, Milano, 1960

⁴ Eugenio d'Ors — *Du Baroque*, p. 33, Gallimard, 1935

⁵ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908

⁶ Vezi și prefața lui Ion Ianoși, la *Abstracție și intropatie* p. XX, București, 197

materie și cauzalitate) se pot face afirmații contradictorii. Că timpul — în lumina celei mai riguroase argumentații — are și nu are un sfârșit, că spațiul este finit și infinit, că materia e divizibilă și indivizibilă la nesfârșit. Că există cu necesitate și în același timp, că nu poate să existe o cauză primă. Privit sub specia eternității, acest capitol despre antinomia rațiunii este manifestul epistemologic al artei barocului. Dar să revenim la teatru, acest univers în miniatură și la antinomiile lui.

VI.

Fiecare disciplină e bîntuită de cite-un vis nerealizabil: Civitas Dei, cvadratura cercului, perpetuum mobile. El constituie, sau a constituit un puternic imbold formativ pentru activitățile cu pricina, o invitație la organizare. Asemeni comorei tănuite care-l face pe stăpînul din parabolă să-și desțelenească pămînturile căutînd-o, să le răscolească negăsind-o și să le fructifice. Atunci comora se arată, în sfîrșit, dar sub altă figură. Peripețiile nucleare ale fizicii moderne, recheamă fantoma pietrei filozofale.

Oamenii de teatru poartă și ei un vis, contradictoriu în structura lui ca toate marile vise. Știind că arta lor este făcută din îmbinarea tuturor celorlalte, ei aspră să transforme compozitul în sinteză. La începutul acestui vis nu stă nici lăcomia, nici orgoliul. Doar nevoia de-a se convinge că «arta» lor, așa cum l se spune, este într-adevăr una. Că-și merită numele. Ar putea invoca la rigoare, succesul. Dar succesul nu poate fi un criteriu: el depinde în egală măsură de pierderea oamenilor și de prostia lor.

Acestui ideal, batjocorit de Tolstol și salutat de Nietzsche cu căldură, Wagner l-a dat numele de *Gesamtkunstwerk*.⁷ Adică opera de artă comună. Adică drama. Ea le va conține pe celelalte arte în ipostaza lor perfectissimă pentru a ne oferi imaginea vie a naturii. Urmărind astăzi, retrospectiv, structura înscenărilor propuse de Wagner, ne dăm seama că visul a rămas fără plasmă. Cele trei surori — pictura, muzica și mișcarea — nu s-au luat de mină, urmărindu-și fiecare ambițiile ei. Dar visul a continuat să fecundeze imaginația oamenilor de teatru. Toate încercările vizînd să creeze un teatru sau o formă de spectacol fondat pe sincronizarea senzațiilor auditive și vizuale (Scriabin), toate tentativele așa zise «de avangardă» avînd drept scop instaurarea unui «teatru total» sau a unui teatru pretins abstract (princiipiile scenice ale lui Wassily Kandinsky, mișcarea de la Bauhaus, teoriile «teatrului pînă la capăt», ale «teatrului total» al lui Jean Louis Barrault, ale «teatrului caleidoscopic» a lui Jacques Polieri), se leagă mai mult sau mai puțin direct de principiul *Gesamtkunstwerk*-ului.⁸ Chiar dacă principiul, în vechea lui formă, a fost abandonat. Căci, astăzi nu se mai discută despre sinteza artelor, ci despre «unirea diverselor mijloace expresive». ⁹ A gesturilor de pildă, a cuvîntului, a liniilor, a culorilor și a ritmurilor. Dar la alt nivel, mai subtil, vechea contradicție se păstrează.

VII.

În ciuda repetatelor desmințiri ale realității, oamenii de teatru continuă să-și pună arta lor, mozalcată și barbară, de-asupra tuturor celorlalte. Dîndu-și seama

⁷ Richard Wagner, *Kunstwerk der Zukunft*, 1850

⁸ Denis Bablet, *Le décor de théâtre*, p. 67, Paris, 1965

⁹ Denis Bablet, op. cit. p. 67

că teatrul nu poate dura sub forma democrației egalitare a mijloacelor de expresie, l-au transformat în aristocrație. Adică în domnia celui mai bun. Grija lor, astăzi, e să ierarhizeze aceste mijloace și să aleagă pe cel căruia restul i se va supune.

A fost o vreme cînt oamenii veneau la teatru ca să-și clătească privirile și să se mire. Scena era dolidă de construcții distribuite în perspectivă iluzionistă, de pînze pictate în *trompe d'oeil*. Acțiunea, gonită cît mai în față, părea un accesoriu al scenografiei.

Alteori, pictorii desfășurau fundaluri enorme, de expoziție, transformîndu-l pe interpret într-o pată de culoare mobilă. Picasso, Derain, Toulouse Lautrec, Kokoschka, Salvador Dali și Matisse au ornamentat, rînd pe rînd, budoarele Thaliiei. Dar Judecata Timpului ne avariază. Căci tablourile susnușiilor continuă să fie gloria celor mai iluștri pereți iar scenografia lor nu ne mai inspiră. Într-atît este de adevărat că, venind în ajutorul veșniciei poeziei dramatice, artele surori se-mbolnăvesc de efemer.

Alteori în teatrul naturalist — erau compuse pe scenă *felii de viață* din materiale autentice, și interpretul se pierdea în atîta exactitate. Pînă la urmă au intrat în scenă elefantul și locomotiva. Aristocrația decorului se transformase în tiranie și a fost răsturnată: *Înapoi la actor!* O bruscă mutație a gustului a golit spațiul scenic. Decorurile au fost scoase cu fărâșul și aruncate la gunoi ca funcționarul lui Kafka, metamorfozat peste noapte în miriapod.

Plerzîndu-și dreptul la expresie, arhitectura scenică tinde spre funcționalitate; ea organizează spațiul pentru punerea în valoare a interpretului, a monstrului sacru, a vedetel. Publicul vine la teatru să-și vadă actorul preferat. Nu-l interesează ambianța și face rabat la interpretările celorlalți. Aproape că nici piesa nu-l mai interesează. Personalitatea iradiantă a interpretului contaminează de farmec reprezentarea. I se permite orice capriciu, orice extravaganță. Și ele devin meritorii prin însuși faptul că îi aparțin. Dar nici tirania actorului nu putea să dureze. Luînd sfîrșit, ea a făcut loc celei mai teribile și mai legitime dintre toate: tirania regizorală.

VIII.

Adică a celui care fiind în afara spectacolului nu e tentat să degradeze restul elementelor în favoarea sa. Regizorul coordonează avalanșa datelor disparate, dîndu-le *unitate expresivă*. E cea dintîi axiomă a lui Gordon Craig. *Opera de artă* — spune Bablet, comentîndu-i sistemul — *nu poate rezulta decît din activitatea creatoare a artistului unic care își alege, își pune în mișcare materialele proprii artei sale și le însușă viață*.¹ Un regizor care să-și fie scenograf și, dacă se poate, autor. Ca Eduardo de Filippo, ca Jean Cocteau, ca Brecht.

Regizorul acesta operează cu o sumă mereu crescîndă de elemente puse la dispoziție de tehnica vremii sale. Dintre toate actorul i se arată cel mai rebel. Jocul său e prin definiție oscilant. Interpretul își transferă în el neputințele, capriciul și propria sa viziune despre frumos, care nu se acoperă de cît parțial cu cea a regizorului. În locul actorului-interpret, Gordon Craig propune supramarioneta. O utopie, desigur, însemnînd perfecțiunea artei teatrale și, totodată, transformarea ei în alt fenomen.

¹ Denis Bablet, op. cit. p. 287

IX.

A doua mare contradicție a teatrului este cea dintre spectacol și spectator, doritori deopotrivă să se apropie unul de celălalt pînă la contopire și să se distanțeze. Vorbeam despre decorul iluzionist, părăsit odată cu apariția noilor mijloace tehnice și a luminii în spectacol. Dar nu numai decorul, teatrul însuși este iluzionist, indiferent de formula scenografică pentru care optează. *Și totuși acesta este marele său rol în civilizația care sfîrșește* — spune Francastel — *de-a fi dat o formă iluziei*.¹¹ Trebuie, așadar, să facem totul pentru a spori această iluzie, și orice pentru a o îndepărta. Trebuie ca distanța spectator-spectacol să fie cât mai netă și să dispară cu desăvîrșire. Trebuie să răscolim sentimentele spectatorului, dar să nu-i turburăm cu nici un preț luciditatea. Să facem apel la imaginația lui și să nu lăsăm nimic pe seama ei, saturîndu-i percepția. Și de fiecare dată cînd una din aceste limite e atinsă, după multă teorie și trudă, teatrul ca artă e amenințat să dispară. Atunci se năpăstuiește cu zel în direcția contrară.

X.

Locul obișnuit al reprezentației teatrale e așa numita *scenă italiană*, despărțită de sală prin cortină. Cubul, camera din care lipsește doar *al patrulea perete*. Toate eforturile ultimei jumătăți de secol au vizat spargerea acestui cadru tradițional, ștergerea diferențelor dintre sală și scenă. Începutul l-a făcut tot Wagner. În clădirea operei (*Festspielhaus*) din Bayreuth sala e dispusă în amfiteatru, cușca suflerului și lojile de avant-scenă desființate. Dar Wagner, modificînd scena italiană, voia s-o purifice de toate elementele extra-spectaculoase, pentru ca iluzia să poată opera nestingherită. Intervenția lui a dovedit că sacrosancta scenă italiană nu era intangibilă. Iar cei de după el, dar cu alte intenții, i-au preluat curajul.

Mai întîi a apărut proscenium-ul, acea *miraculoasă arie de joc* (Meyerhold), acel *no man's land* de care interpretul liric abuzează cu voluptate. Apoi treptele care leagă scena de sală, permițînd actorului să parcurgă ambele spații. Pe aceste trepte, tocite de-atîtea călcîie, istoricul vieții teatrale citește numele lui Reinhardt și al lui Copeau. A dispărut cortina. Ca un bolnav scos la lumină după o foarte lungă boală, spectacolul a ieșit din cubul scenei (*Bête d'optique, Guckastenbühne*). Oamenii și-au adus aminte că în vremurile de glorie ale artei teatrale, reprezentațiile aveau loc în amfiteatre, în fața catedralelor, sau pe denudata scenă elizabetană, vîrîtă în inima publicului. Cercetări minuțioase au ambiționat să readucă teatrului spațiile sale de baștină. Și cînd a pus în scenă *Măsură pentru Măsură* la *Royalty Theatre* din Londra, William Poel ne-a dat « imaginea unei scene elizabetane văzută prin cadrul unei scene moderne ». Optînd definitiv pentru deschidere, arhitecții ne oferă scene în pînten cu trei laturi înconjurare de auditorium. Din cînd în cînd — influență a teatrului *Nabuki* — apare cite o pasarelă peste sală, reeditînd « drumul florilor » (procedeu folosit și în spectacolul *Iulius Caesar*, regizat de Andrei Șerban la Teatrul Bulandra în 1967). Se fac proiecte pentru un teatru rotund (Norman Bel Geddes), scena e asimilată ringului iar reprezentația, performanței. Spectatorul a ajuns atît de aproape de interpret încît îi aude răsuflarea și întinzînd mîna poate să-l atingă. Amîndoi fac parte din aceeași lume.

¹¹ Pierre Francastel, *Le Théâtre est-il un art visuel?* în « *Le lieu théâtral dans la société moderne*, » Paris, 1963

XI.

Dar oricît de schimbate erau distanţele, raportul perceptiv rămînea, în esenţă, acelaşi. De pe scaunul său imobil, spectatorul privea ce se petrece pe nemîscătoarea scenă. Şi asta nu se prea potrivea cu datele noului univers care ne-nvaţă că nu există perspectivă privilegiată. Atunci sînt concepute fotolii rotitoare; la castelul *Cesky Krumlov*, în Cehoslovacia (1958) arhitectul John Brehms ne dă un auditorium turnant. Ca spectatorul modern să poată beneficia de mereu altă perspectivă şi să fie eliberat de tirania unui singur punct de vedere.

Dar nu numai spectatorul trebuie să recepteze spectacolul sub felurite unghiuri. Spectacolul, la rîndul său, trebuie să-l asedieze din toate părţile. Ca în proiectul din 1927 al lui Piscator şi Gropius. Spectatorul e instalat în centrul unei sfere; asupra lui năvălesc de pretutindeni veştile sensibile, proiecţiuni de imagini, stereofonii. Şi cu asta ajungem la capătul acelei evoluţii pe care cu o supremă eleganţă a expresiei, Etienne Souriau o numeşte *de la cub la sferă*. Căci adevărata viaţă a teatrului oscilează între aceşti doi poli contrari, se exaltă şi se stimulează prin lupta lor, prin elanul lor dublu şi contrar, de perpetua nostalgie a celor două extreme nici odată pe deplin biruitoare...¹²

La capătul atîtor eforturi se fac auzite îndoielile. Francastel nu crede că există o comunicare mai strînsă prin faptul că actorii şi spectatorii se găsesc în acelaşi loc. Deoarece comunicarea lor este o comunicare ideală; ea trebuie să se realizeze în spaţiul imaginar al spectacolului. Frecîndu-ne unul de altul nu ni se apropie gîndurile. Iar practicianul ştie că nimic nu poate fi mai îndepărtat de spiritul teatrului decît legea fixă. Oricare practician, şi cu atît mai mult Peter Brook: *Cînd mi se spune, de exemplu, că acel cadru al scenei este un obstacol pentru contactul veritabil între actor şi auditoriu, cînd mi se explică în detaliu şi de-o manieră teoretică ireproşabilă, ca pe un fapt absolut, că acest cadru desparte scena de sală, refuz pur şi simplu să cred. Am văzut actori, în cadre scenice aurite, stil rococo, în raport direct, intim (. . .) cu fiecare spectator, de la fotoliile de orhestră la galerie. Şi am văzut actori, în scene centrale, care rămîneau distanţi şi separaţi*¹³. Căci teatrul este o artă barocă.

XII.

Practic vorbind, în teatrul modern decorul e pe cale de dispariţie. Căci numai scena Italiană poate fi culcuşul său cald. Pe celelalte scene, mai mult sau mai puţin anulare, mai mult sau mai puţin deschise, apariţia lui e indiscretă. Locul decorului l-a luat lumina. Ea creează cortine de protecţie, estompează volumele sau scoate în relief acţiunea; o descoperă şi o punctează, stabilind ierarhia spaţiului scenic.

Odată cu decorul tinde să dispară şi vechea arhitectură care îl conţinea: clădirea teatrului ca atare. Gordon Craig şi-ar fi dorit o sală capabilă de-a cuprinde mereu alt tip de scenă. Dar astăzi şi clădirea goală a lui Craig, dominată de rigiditatea zidurilor, pare aglomerată. Aspirăm spre clădirea care să ne apere de întemperii fără să ne tulbure ochiul cu prezenţa ei. În sălile de la *Gelsenkirchen* (1959), Werner Ruhnau a făcut să dispară plafonul şi pereţii dîndu-i cu negru. În aşteptarea momentului decisiv cînd aerul cald, comprimat, va putea înlocui plafonul şi despărţămîntele prin nevăzute zone proiectoare. Arhitectura ca eveniment

¹² cit. de Denis Bablet în *Le décor de théâtre*, p. 390

¹³ cit. de Jean Jaquot, în *Le lieu théâtral*, p. 10

formal trebuie să se retragă devenind imaterială¹⁴. Ar fi utopic să ne închipuim că ar putea să existe un raport optim — unic și mereu același — între spectacol și spectator. Un echivalent al numărului de aur. Tindem, așadar, spre un teatru nedeterminat de-o formă apriori, un teatru cu articulații mobile care să se recompună de fiecare dată într-un alt raport, după necesitățile reprezentației. *Catedrala viitorului*, preconizată de Appia, invizibilă și felurit prezentă. La comanda noastră, ea va asigura dispozițiunea scenei italiene, cea mai tenace și cea mai hulită dintre toate. Apoi se va deschide în pinten sau potcoavă, va-nconjura auditoriul sau se va strînge în mijlocul său. Singura scenă adevărată fiind totalitatea scenelor posibile. Căci teatrul este o artă barocă.

XIII.

Pentru noi care am iubit de-atâtea ori pe scenă, ne-am dat duhul și am înviat, am purtat zdrențe și coroană, teatrul reprezintă un compendiu al lumii. Și am vrea să știm ce anume-i stă la temelie, care este principiul său animator. Ce a fost, adică, la începutul începuturilor, pe vremea cînd încă nu era nimic. *Cuvîntul*, desigur, *logosul textului*. Dar *logosul* își crează singur lumea, fără sprijinul celorlalte elemente. Muzica versului n-are nevoie de glasul actorului, iar ochii lui Oedip, mîjiți cu cerneală sau cu sînge de pasăre, n-ajută la deznădejdea vocabulelor. Asta i-a și făcut făcut pe unii să refuze reprezentația, preferîndu-i *gala intimă* a lecturii. Marile opere literare se degradează în contactul cu scena. Hamlet nu mai e Hamlet. Un text perfect n-are nevoie de reprezentare materială, iar unul imperfect nu merită să stea la temelie el. Așa fiind, ne ispitește concluzia lui Faust *Am Anfang war die Tat*. La început a fost fapta. Teatrul e artă cinetică, el se constituie în jurul gestului. Simțind acest lucru, regia modernă a încetat să mai fie mandatarul credincios al autorului. Ea reduce textele sau le combină, despoaie cuvîntul de prerogativele lui regaliene. Mergem la teatru « ca să vedem ». Suflul transpare în mișcări și se comunică prin ele. Părăsind conflictele sociale și psihologice, hibridul tiradei, anecdota și accidentul în genere, ne îndreptăm spre puritatea necesară a dansului. Dar dansul e altceva și nu poate să acopere setea noastră de real. Atunci reluăm întrebarea: cuvîntul sau fapta? Căci teatrul e artă barocă. De-aici slăbiciunea și enigmatică lui vitalitate.

LEGENDELE ILUSTRAȚIILOR DIN GRUPAJUL «BERNINI»:

P. 167, Lunetta pictată în casa lui Bernini de la Roma (1640—44) și această casă astăzi; p. 168, Scenografie de TOMASO GIUSTI la teatrul Sant'Angelo (1682); p. 172, Desen pentru mașinăria unui decor baroc; p. 174, Mecanism de teatru, creația lui J. BERAINE (secolul XVII); pp. 190—191, Decor pentru opera «Phaëton» de F. BIBBIENA; pp. 232—233, Decor de teatru la «Nunta lui Peleus și Thetis» de G. TORELLI, Paris (1654); p. 234, Desen baroc pentru un mecanism scenic, (secolul XVII).

¹⁴Werner Ruhnau, în *Le lieu théâtral*, p. 127—130



V E L Á Z Q U E Z
PERSONAJ LITERAR



LAS MENINAS

piesă în trei părți

DECORUL

Velázquez a locuit, începînd din anul 1655, în așa numita « Casa del Tesoro » (Casa Tezaurului), prelungire orientală a vechiului Alcazar madrilen. Este foarte posibil ca, din balcoanele acestei clădiri, să se fi zărit unele dintre balcoanele care, la Palat, aparțineau infantelor spaniole. De aceea, în prezenta configurație scenică se vor vedea, în cele două părți laterale, două porțiuni înguste din fațada Casei Tezaurului și respectiv din cea a Alcazarului, flancînd o zonă centrală în care interiorul Palatului și casa pictorului vor fi prezentate alternativ. În fața ansamblului acestor structuri, o fișie cu ieșiri spre ambele laturi ale scenei va reprezenta — cu excepția cîtorva momente — o secțiune din piațeta Palatului.

Cele două fațade laterale sînt dispuse invers decît au fost în realitate, și ușor oblice față de avanscenă. Cea din stînga aparține Casei Tezaurului și corespunde unei părți din locuința pictorului regal: intrarea este constituită de un portal, deasupra căruia se află un balcon cu grilaj metalic, deschis soarelui și luminii. Fațada din dreapta aparține Alcazarului: la parter se vede o fereastră mare, zăbreliată. Deasupra ferestrei, un balcon monumental cu două canaturi, continuat în partea de sus printr-o fereastră cu obloane de lemn. Cu toate că acele două fațade coincid în privința stilului arhitectonic — comun întregului ansamblu palatin, azi dispărut — ele nu sînt simetrice; cea

din stînga este ceva mai scundă și mai îngustă decît cealaltă, marcînd subordonarea ei la cea dinții. Două capitelluri de ardezîe încununează fațadele. Spațiul central care le separă avansează pînă în stradă și are cam șase metri și jumătate lățime; se ridică deasupra nivelului scenei prin două trepte ale căror extremități ajung pînă la cele două fațade. Ușor îngustat, în formă de cornet, din pricina convenției scenice, acest spațiu poate avea o adîncime pînă la unsprezece metri, care vor trebui simulați pe cît posibil prin perspectiva decorului, conform posibilităților scenei. Exceptînd absența tavanului, el reproduce fidel galeria unde se afla așa numita Cameră a Principelui, care, după moartea lui Baltazar Carlos, a fost transformată în atelier pentru pictori. Pereții ei au 4,42 metri înălțime. Pe latura dreaptă se văd cinci balcoane cu cîte două canaturi și o mică ferestruie deasupra; la cel dinții este suficient să se vadă o jumătate, cu oblonul canatului respectiv și cu ferestruica de deasupra lui. La balconul următor, se vor deschide uneori obloanele, dar niciodată cele ale ferestruicii; cele două următoare vor fi întotdeauna închise iar la ultimul din șir se vor deschide și canaturile și ferestruica. Pe panourile despărțitoare, — confuze copii în rame negre, făcute de Mazo după Rubens și Jordaens: « Heraclit », « Democrit », « Saturn », « Diana ». Deasupra lor, alte pînze, de dimensiuni mai mici, cu animale și țări, care abia se zăresc în contra luminii. Pe peretele din fund, două uși de lemn cu mici panouri în relief, înalte de doi metri sau ceva mai puțin, care flanchează oglinda cea mare cu ramă neagră, și care sînt flancate, la rîndul lor, de ușile netezi ale unor dulăpioare în perete. Dede-subtul oglinzii, o consolă, iar deasupra, cele două copii cunoscute — « Palas și Aragne » la stînga, « Apollo și Pan » la dreapta —, care măsoară 1,81 metri pe 2,23 metri, și care se disting destul de bine atunci cînd balcoanele se deschid, luminînd coloritul lor mediocru, încropit de un copist fără nerv. Ușa din stînga dă spre o încăpere prost luminată în care pictorii își țin uneltele de lucru și care comunică cu alte dependințe ale Alcazarului. Ușa din dreapta dă pe un mic palier din care pornesc șase trepte frontale; acestea conduc la un al doilea palier, spre care se poate trece printr-o a doua ușă de lemn neted așezată la sfîrșitul celor șase trepte, ușă care se deschide înspre trepte și înspre stînga și care lasă să se vadă, cînd este deschisă, o draperie scurtă, strînsă cu un șiret.

Peretele din stînga, pe care tabloul lui Velázquez nu ni-l arată, nu are aici nici un fel de accidente, cu excepția unei uși perfect identice cu cele din fund; această ultimă ușă, situată în planul întîi, dă într-o sală încăpătoare, aparținînd tot pictorilor. Alte cîteva copii după flamanzii completează aici zestrea picturală a galeriei. Se mai văd cîteva pînze neînramate întoarse cu fața la perete, specifice atmosferei de atelier și, între ele, un șevalet mare cu stînghie dublă. În prim plan și în continuarea ușii, un mic bufet pe care se află un serviciu de apă și cîteva vase de Extremoz în diferite culori: roșu, violet, cenușiu. Alături, nisipernița de argint cu piedestal pe care o vedem în « Menine ». Ceva mai departe, un al doilea bufet, mai mare, în care sînt așezate pensulele, paleta, cuțitașul, castronașele, și alte ustensile proprii breslei.

La oarecare distanță de cel de al doilea panou despărțitor, un șevalet cu trei picioare, puțin mai înalt de doi metri, situat în centrul scenei și spre stînga, susține, cu spatele la spectator, o pînză de mărime mijlocie. Unul sau mai multe scaune obișnuite și două scaune pliante, acoperite cu perne, sînt așezate de-a lungul pereților. La nivelul colțului celui mai îndepărtat al celui de al doilea balcon, atunci cînd acțiunea o cere, decorul se transformă pentru a sugera o încăpere din locuința lui Velázquez; în acest caz, ușa din stînga va simula că dă spre celelalte odăi ale apartamentului. Două simple perdele care se trag dinspre cele două laturi vor fi suficiente pentru a exprima această transformare. Altă perdea dublă va sta trasă în lături în cele două puncte de intersecție pe care încăperea le formează cu cele două fațade, și va constitui astfel, la nevoie, separarea celor trei zone. Un jilț și un scaun în planul întii, dreapta, sînt folosite deopotrivă în scenele din Alcazar și în cele din casa lui Velázquez.

În fund se zărește o galerie deschisă, flancată de două turnuri cu capiteliuri, care sugerează patlo-urile Alcazarului. Deasupra ei, albastrul Madridului.

PARTEA ÎNTII

Se aude glasul îndepărtat al unui clopot, care încetează îndată după ridicarea cortinei. Scena este învăluită într-o penumbră confuză, în care nu se disting decît două figuri intens luminate, drepte și neclintite, aflate în prim plan în fața celor două intrări laterale. Sînt cei doi cerșetori care, cu șaisprezece ani în urmă, îi serviseră lui VELÁZQUEZ drept model pentru Ironicele versiuni ale lui Menip și Esop. Asemănarea este desăvîrșită, dar anii și-au spus cuvîntul. MARTIN, căci așa se numește în istoria noastră cerșetorul care a împrumutat chipul său lui Menip, are acum părul mult mai cărunț. Înfășurat în mantia sa tocită și acoperit cu o pălărie slinoasă, el reface, în stînga scenei, atitudinea în care fusese cîndva pictat. Același lucru îl face în partea dreaptă a scenei PEDRO, care slujise drept model pentru Esop, iar surtucul care abia izbutește să-l acopere, chiar dacă nu mai este același și dacă are, poate, altă culoare, amintește inconfundibil de cel cu care era îmbrăcat atunci cînd fusese pictat. În locul cărții pe care o avea atunci sub brațul drept, ține acum un ghem de sfoară. Era deja bătrîn cînd îl cunoscuse pe VELÁZQUEZ: șaisprezece ani în plus au făcut din el un moșneag de aproape optzeci de ani, cu părul complet alb, fără a-i fi modificat însă prea mult trăsăturile puternice și aspre. Copleșit de ani și aproape orb, s-a sprijinit în fața intrării din dreapta și așteaptă, gemînd de oboseală, ca tovarășul lui să se întoarcă din nou spre el. MARTIN (Către public.): Nu, nu sîntem tablouri. Sculptăm, vorbim sau tăcem mîlc după cum suflă vîntul. Sîntem încă vii. (Privește spre PEDRO.) De fapt, mai mult eu, fiindcă el se stinge încet-încet. Adevărul este că «sevilianul» ne-a pictat cu aerul nostru natural, și doar e lucru bine știut: chipul și năravul... PEDRO: Cu cine vorbești, nebune? MARTIN (Ride. Confidențial.): E aproape orb, dar știe că nu vorbesc cu nimeni. Mă face nebun pentru năravul meu de a vorbi cu toți bolovanii drumului..

El, și ce? Fiecare face ce poate, iar dacă e să fim drepti, apoi el e de zece ori mai nebun ca mine, o să vedeți dumneavoastră.

PEDRO: Mi-al împuiat capul!

MARTIN (*Face cu ochiul. Apoi face câțiva pași și gesticulează ca un saltimbanc de bălci, vorbind pentru un auditoriu imaginar, care de rîndul acesta nu mai este publicul.*) Năravul ăsta de-a vorbi la stele este un mijloc de a-ți ține firea. Spui lucrurile ca și cum ele ar fi trecut deja, și în felul ăsta le suportă mai ușor. (*Către public.*) Drept care mă întorc la Înălțimile Voastre și le spun: în acel an al Domnului 1656, tocmai băteau clopotele de la San Juan cînd eu și cu tovarășul acesta al meu am sosit în fața casei «sevilianului». (*Lumina crește. E o zi senină. În mijloc, perdelele din primul plan sînt trase.*) Cum, nu știți povestea? (*Rîde.*) Eu născocesc o mulțime, dar asta ar putea să fie adevărată. Cine zice că nu? Domnia voastră?... Domnia Voastră?... Nimeni, cred și eu. (*Se uită spre stînga și coboară glasul.*) Am tăcut. (*Își pune un deget în dreptul buzelor.*) Ssst! Gura! (*Prin stînga intră un călugăr dominican care traversează scena. MARTIN îl întâmpină cu plecăciuni umile, în timp ce PEDRO încearcă să-și dea seama cu cine vorbește prietenul lui.*) Facă Domnul ca Prea-Sfinția Voastră să se bucure de ani mulți! (*Dominicanul îi întinde mătăniile, pe care MARTIN le sîrută în timp ce călugărul îl binecuvîntează. Apoi, după o scurtă privire aruncată lui PEDRO, care n-a făcut nici o mișcare, iese prin dreapta.*) Domnul Dumnezeu să răsplătească marea milostenie a Prea Sfinției Voastre și să-l așeze de-a dreapta lui în Împărăția de Apoi!... (*MARTIN se întoarce spre public.*) Cui împarte binecuvîntări nu trebuie să-l ceri gologani. E dominican: s-ar putea să facă parte din Sfințul Tribunal. Și doar știe oricine: cu Închiziția nu-l bine să te pul. De asta am închis gura de cum l-am zărit. Și cum vă spuneam, l-am adus pe tovarășul meu la «sevilian». Ne împrietenisem pe vremea cînd el ne picta în chip de filozofi antici. Eu îl întrebam: señor Don Diego, și filozofii aceia erau tot săraci? Iar el răspundea că da; și eu îi ziceam: dar zdrențele lor n-or fi fost ca ale noastre. Iar el răspundea: zdrențele sînt întotdeauna la fel. Și-i venea să rîdă, iar pungașul ăsta de lingă mine rîdea și el. Nici dracu' nu i-ar fi înțeles; dar ei se înțelegeau de minune. Și pe urmă tovarășul meu a plecat la Madrid și nu l-am mai văzut ani de zile. Acum sînt trei luni de cînd umblăm iar împreună și trebuie să spun că, pînă mai zilele trecute, nu ne mergea rău de loc. Îi ajutam pe negustori să-l ducă de nas pe controlor; iar eu... (*Își desface mantia și arată, făcînd cu ochiul, o traistă, din care scoate pe jumătate, pentru o clipă, o pereche de papuci brodați*) știam să găsesc tot felul de flecuștețe pe care apoi să le vînd. Altă dată agoniseam cîte ceva de-ale gurii făcînd pe hamalii sau pe rîndașii. Și chiar dacă timpul era senin, eu luam întotdeauna cu mine mantia, care le tăinuiește pe toate, și cu care ne înfășuram cînd dormeam pe cîte cine știe unde. Numai că pe el au început să-l apese bătrînețile, l-au apucat frigurile și acuma l-a intrat în cap să umble după «sevilian»... (*Tace, cînd vede că PEDRO se îndreaptă spre trepte și se așează.*) Ce ai?

PEDRO: Am obosit.

(*MARTIN se așează alături de el.*)

MARTIN (*Trist.*): Și eu.

PEDRO: Poți să te duci. Știu unde mă aflu. (*Arată spre dreapta.*) Asta e Casa Tezaurului.

MARTIN: Nu poți să te descurci fără mine: ăsta e Alcazarul.

PEDRO: Ba nu.

MARTIN: Îndărătnicile! Casa Tezaurului e cea de colo. Acela e portalul lui Don Diego.

PEDRO: Acuma îmi aduc aminte. Lasă-mă lângă el.

MARTIN: Am toată vremea să te las. . . Ascultă: de ce l-o fi zicînd Casa Tezaurului?

PEDRO: Aici or fi averile regelui.

MARTIN: N-a mai rămas nimic din ele.

PEDRO: A rămas numele.

(*Rid. Pauză.*)

MARTIN: De ce ții morțiș să-l vezi pe «sevilian»? Pentru mîncare, nu: te cunosc eu bine.

PEDRO: Asta-i treaba mea.

MARTIN: Nici măcar nu știi dacă te primește.

PEDRO (*Îl împinge cu violență.*): Du-te.

(*Martin se ridică și face cîțiva pași îndărăt.*)

MARTIN: Nici n-o să-și mai aducă aminte de tine. (*PEDRO lasă capul în jos. MARTIN se adresează auditorului său imaginar.*): Cinstită adunare! În acea zi a Domnului, prea îndărătnicul a ținut morțiș să mă părăsească. Dar «sevilianul» nici nu și-a mai adus aminte de el și a trebuit să se întoarcă tot la Martin al lui, plin de călîntă și rușine. . .

PEDRO: Cînd o să isprăvești cu scălimbăielile tale?

MARTIN (*Aleargă alături de el și se sprijină de trepte.*) Pe ale mele le duce vîntul străzilor. Tu ai să ajungi să le deșerți la Palat.

PEDRO: Eu?

MARTIN: Roagă-te cerului ca Velázquez să-ți închidă ușa în nas. Dacă te ia sub oblăduirea lui, e mult mai rău: o să facă și din tine un slujitor supus ca el.

O să te guduri ca un cățeluș și o să spul tîmpenii ca să-ți cîștigi pîinea.

PEDRO: Asta n-o să se întîmple niciodată!

MARTIN (*Se așează alături de el și coboară glasul.*): Atunci o să se întîmple ceva și mai rău.

PEDRO (*Privind către el.*): Nu te înțeleg.

MARTIN: Ba mă înțelegi foarte bine. Ai venit acum trei luni de la Rioja cu o barbă cît toate zilele. Și cu un nume nou: nu cel cu care te-am cunoscut acum șaisprezece ani, cînd umblai ras. Nu-i pentru tine aerul Palatului!

PEDRO: Taci! (*Se ridică și face cîțiva pași spre stînga. MARTIN se duce după el și-l spucă de braț.*)

MARTIN: Stai. . . Să te ia ca bufon e cel mai mic rău care ți se poate întîmpla. Uite: balconul acela ține de apartamentul infantei. Acolo-i văd de multe ori, chiar lângă ea, pe Nicolasillo, ori pe căpăținoasa aceea de nemțoaică. Așa ai fi și tu: fercheș, cu haine noi, ai face pe cățelușul în odaia majestății sale, doar-doar i-ai smulge un zîmbet. . . Cred că ies piticii. E cineva îndărătul geamurilor. (*Nu piticii ies în balcon din drapta, ci două din meninele INFANTEI MARGARITA.*): Nu: sint meninele infantei. Mi-au dat la viața lor ceva reali. Poate mai pică și azi vreunul. (*Îl părăsește pe PEDRO, care se întoarce și el să se uite cu un aer disprețuitor, și se apropie de balcon. DOÑA MARIA AGUSTINA SARMIENTO și DOÑA ISABEL DE VELASCO au deschis ușa și ies cu anume teamă. Sint amîndouă foarte tinere. DOÑA AGUSTINA nu pare să depășească șaisprezece ani, iar DOÑA ISABEL abia dacă are noușprezece. Poartă veșmintele cu care vor fi pictate în faimosul tablou.*) Prea Sfînta Fecloară să răsplătească milostenia unor atît de nobile doamne!

DOÑA AGUSTINA: Ssst! Pleacă repede!

MARTIN (*Se apropie și mai mult.*): Aș putea să vă ofer cîte un flecușteț încîntător, vrednic de asemenea înalte doamne. . .

(*Viră mîna în traista pe care o poartă sub mantie.*)

DOÑA ISABEL: Altă dată, poate. Acuma, du-te !

MARTIN: Priviți ce splendoare !

DOÑA AGUSTINA (*Caută în corsaj.*): Dacă nu-i dăm ceva, nu pleacă. N-ai cumva un *maravedí*?

(DOÑA ISABEL face semn că nu și se scotocește la rîndul ei. Amîndouă se întorc spre interior, cu teamă.)

MARTIN: Ia priviți ce mai papuci cu patru caturi. În toată lumea nu mai găsiți alții ca ei !

DOÑA AGUSTINA: Du-te la naiba, jupîn pierde-vară !

DOÑA ISABEL: Și nu mai aduce papuci meninelor !

MARTIN: Să nu se supere înălțimile voastre ! I-ați putea cumpăra pentru vremea cînd veți fi doamne de onoare în sulta reginel.

DOÑA AGUSTINA: Doña Marcela !

(DOÑA MARCELA DE ULLOA apare în balcon, în spatele lor. Este o doamnă de rang înalt, văduvă — judecînd după rochia neagră și vâlul alb care-i scoate în relief fața proaspătă și plină, atrăgătoare încă, în ciuda celor peste patruzeci de ani pe care-i numără. Doamnă de onoare în slujba infanțelor, are drept îndatorire paza severă a acestora.)

DOÑA MARCELA (*Cu voce limpede și rece.*): Señor Don Diego de Azcona, faceți-mi onoare de a asista la discuția mea cu aceste două doamne. (*Către menine.*) Am dori să aflăm cine v-a dat îngăduința de a leși în balcon.

(DON DIEGO RUIZ DE AZCONA — și el tot în slujba infanțelor —, apare în spatele ei. Poartă guler alb, plisat, și pieptar negru, cu mîneci lungi, bufante. E trecut de cincizeci de ani și chipul lui ofilit are întotdeauna o expresie distantă și plictisită.)

DOÑA AGUSTINA: L-am văzut pe omul acesta, care vinde dantele și volane.

DOÑA MARCELA: Altă dată leșiți pentru că trece un ciine. . . sau un bărbat. Domnia ta, Doña Isabel, care ești mai mare în judecată și în an, ar trebui să dal un exemplu mai bun.

RUIZ DE AZCONA (*Cu voce moale și indiferentă.*): Se vor purta mai frumos de aici înainte. . . Faceți-mi favoarea de a intra, doamnele mele. În Palat vă puteți trece vremea mai bine ca oriunde. . . Cînd veți ajunge la vîrsta mea, veți înțelege.

(*Le face loc, și cele două menine intră.*)

MARTIN (*Arată papucii.*): Prea nobilă doamnă: priviți acești conduri minunați, cu fire de aur. . .

DOÑA MARCELA (*Ridică glasul.*): Nu mai există strajă la Palat ?

MARTIN: Dar, doamnă. . .

DOÑA MARCELA (*Către DON DIEGO.*): Nu mai poți face un pas în patlo sau în piațetă fără să dai peste lepra asta de cerșetori ! (*DON DIEGO aprobă cu un gest obosit.*): Hei, strajă ! (*MARTIN se trage înapoi, alarmat. PEDRO întoarce capul, în așteptare. Prin dreapta intră un străjer burgund, cu sulită.*) Scoate-mi de aici pe pungașii ăștia !

PEDRO (*Ridică semeț capul.*): Cum a zis ?

MARTIN (*Face cîțiva pași înapoi, și-l apucă de braț.*): Nu e nevoie, doamnă. Ne ducem, domnule soldat.

PEDRO (*Se împotrivește.*): Lasă-mă la ușa lui Don Diego !

MARTIN: Mai târziu, frățioare. Acuma nu se poate.

(*Îl conduce spre ieșirea laterală. Între timp, perdelele din mijloc se trag în lături și lasă să se vadă o parte din locuința lui VELÁZQUEZ, care se luminează încet prin balconul din dreapta. MARTIN și PEDRO ies prin stînga. Sprijinită de speteaza unui jilț și privind spre ușa din stînga, care este deschisă, DOÑA JUANA PACHECO,*

cu capul înălțat, în așteptare, ascultă. Poartă o rochie discretă, fără crinolină; la fel de sobră este și linia părului ei natural, rămas negru cu toate că DOÑA JUANA a trecut de mult de cincizeci de ani. Deși silueta îi e puțin îngroșată din pricina anilor, chipul ei păstrează încă farmecul unei femei care, fără a fi frumoasă, a fost fermecătoare. Lingă ea, JUAN BAUTISTA DEL MAZO o privește în tăcere. E un om uscățiv, cam de patruzeci și patru de ani, și poartă haine negre, cu guler alb, plisat. Străjerul burgund ridică sulfa și își continuă rondul, pînă cînd iese, și el, prin stînga.)

RUIZ DE AZCONA: S-ar putea ca alteța sa infanta să aibă nevoie de noi.

DOÑA MARCELA: Mergeți domnia voastră, señor Don Diego. (Cu o privire furioasă spre Casa Tezaurului.) Și faceți-mi favoarea de a-mi trimite aici pe Doña Isabel de Velasco.

RUIZ DE AZCONA: Nu fiți prea aspră cu ea. Nu sînt decît niște copile. . .

DOÑA MARCELA (Îi surîde.): Aveți încredere în mine.

(RUIZ DE AZCONA intră. DOÑA MARCELA privește spre Casa Tezaurului.)

DOÑA JUANA (Cu un ușor accent sevilian.): Auzi? A lăsat paleta și pensulele.

MAZO: Credeți că-mi va îngădui să-l văd?

DOÑA JUANA: Atît de mult te interesează tabloul acesta?

MAZO (Surprins.): Pe domnia voastră nu, doamnă?

DOÑA JUANA (Cu un gest echivoc.): Am văzut atîtea făcute de mîna lui. (Continuă să asculte. DOÑA ISABEL re apare în balcon.)

DOÑA MARCELA: Vino încoace, Doña Isabel. Liniștește-te: vreau tocmai să-ți arăt că nu sînt atît de aspră pe cît mă socotești vol. Nu-i interzis să ieși în balcon, dacă ești cu o persoană vrednică de respect. . . Profită cîteva clipe alături de mine.

DOÑA ISABEL: Mulțumesc, Doamnă.

DOÑA MARCELA (Privește spre dreapta.): Acela nu e sclavul maur al « sevilianului »?

DOÑA ISABEL: Ba da, doamnă. Însă acum nu mai este sclav.

DOÑA MARCELA: Într-adevăr, l-a eliberat regele.

(DOÑA JUANA începe brusc să se plimbe.)

DOÑA JUANA: Nu trăiești decît pentru pictură. . . Pe mine mă interesează mai mult nepoții mei.

MAZO: Dacă acesta este un reproș, doamnă. . .

DOÑA JUANA: Aveți grîlă de cel mic. . . Ieri i-am spus și doicii: nu se îngrașă deloc.

MAZO: Asta și facem, doamnă.

DOÑA JUANA: Tăcere ! Acum iese în balcon.

(Se oprește și ascultă. În balconul din stînga apare DIEGO VELÁZQUEZ, care se sprijină, cu un oftat de ușurare, de balustradă. E îmbrăcat în negru și are mineci de atlatz cu deschizături deasupra încheieturii cotului, și un mic guler alb, plisat, așa cum va apărea în tabloul faimos. La cingătoare îi atîrnă cheia neagră de mare intendent regal. Cei cincizeci și șapte de ani pe care-i numără i-au lăsat neatînsă imbinarea aceea unică de aroganță și simplitate care-i împodobise întotdeauna figura. Fața i-a rămas netedă, fără nici o cută; mustața, neagră. Pletele mari s-au făcut ceva mai sure. Dus pe gînduri, privește drept în fața lui.)

DOÑA MARCELA: Iată. Don Diego iese în balcon.

(JUAN DE PAREJA intră prin dreapta, traversează scena și se oprește sub balconul stăpînului său. PAREJA are cam patruzeci și șase de ani. E un om cu trăsături negroides și piele măslinie, cu părul, mustața și barba foarte negre. Poartă veșminte de culoare închisă și guler foarte mare. VELÁZQUEZ nu-l observă; și-a pus palma streșină la ochi și privește acum spre stînga.)

PAREJA: Stăpine. . .

VELÁZQUEZ (*Se uită la el și zîmbește cu înțeles.*): Stăpîne? Nu uita că al fost eliberat de rege.

(*Vorba lui e caldă și blîndă. Abia rostește «s»-urile de la sfîrșitul cuvintelor, dar, în afară de aceasta, a pierdut aproape cu desăvîrșire accentul lui andaluz.*)

PAREJA: Iertați-mă, Don Diego. Trebuie să vă vorbesc.

VELÁZQUEZ: Mai tîrziu. (*Privește din nou spre stînga, punîndu-și palma streășină la ochi. PAREJA vrea să intre în casă.*) Stai... Uită-te spre Caños del Peral. Nu vezi nimic nou?

PAREJA: Nu văd nimic.

DOÑA MARCELA (*Misterios.*): La ce s-or fi uitînd?

DOÑA ISABEL: Se spune că zilele trecute s-au văzut pe cerul Madridului două armate în luptă... Iar acesta este semnul sigur al unei victorii împotriva francezilor. Oare el știe să vadă minunile acestea?

DOÑA MARCELA: E un om ciudat.

VELÁZQUEZ: Nu vezi o umbră nouă?

PAREJA: Spre dreapta?

VELÁZQUEZ: Da. Ce-o fi?

PAREJA: Am auzit vorbindu-se că la Caños se fac săpăturile pentru o nouă construcție.

DOÑA JUANA: Ce-o fi făcînd?

MAZO: Mi s-a părut că-i aud vocea.

(*DOÑA JUANA se așează, nerăbdătoare, în jilț.*)

VELÁZQUEZ (*Privind.*): E ciudat cît de puțîn ne spun despre lucrurile culorile lor. Ajungi să te întrebî dacă nu cumva spun, de fapt, ceva cu mult mai adevărat decît lucrurile înseși.

PAREJA: Ce, stăpîne?

VELÁZQUEZ (*Se uită la el și zîmbește.*): Că nu sînt lucruri, chiar dacă par a fi astfel.

PAREJA: Nu înțeleg, stăpîne.

VELÁZQUEZ (*Cu un rîs scurt.*): Voiai să vezi ce am isprăvit de pictat?

PAREJA (*Cu exaltare.*): Mi-ați da îngăduința?

VELÁZQUEZ: Gînerului meu și ție, da. Urcați amîndoi.

(*PAREJA se grăbește să intre în casă. VELÁZQUEZ încetează să mai privească și vrea să intre și el; intrigat, mai scrutează o dată zarea.*)

DOÑA MARCELA (*Care nu-l pierde din vedere.*): Se face că nu ne vede.

DOÑA ISABEL: Credeți?

DOÑA MARCELA: E plin de trufie. Te-ai mai dus să-i pozezi pentru schița tabloului pe care-l pregătește?

DOÑA ISABEL: Nu. Dar domnia voastră?

DOÑA MARCELA: Nici eu. Alteța sa infanta Doña Marla Teresa se duce în schimb foarte des.

DOÑA ISABEL: S-a hotărît în cele din urmă s-o picteze în locul meu?

DOÑA MARCELA: Asta e cel mai curios... Că n-o pictează.

DOÑA ISABEL: Atunci, ce fac?

DOÑA MARCELA: Stau de vorbă. Știi doar că infanțel îi place să stea de vorbă... să gîndească... Nici nu s-ar spune că-l doar de vîrsta domniei tale. Majestatea sa nu știe dacă să se bucure sau să se îngrijoreze.

DOÑA ISABEL: Adevărat?

DOÑA MARCELA: Ce-al spune în locul majestății sale? O flică pe care n-o atrag serbările palatului, care umblă peste tot fără suită, care se complace în cele mai bizare capricii... Și cînd te gîndești că într-o zi ar putea deveni regina Spaniei... Asta te face să te întrebî dacă nu cumva o fi suferit vreo zdruncinare a sufletului. Dar aceasta nu e, bine înțeles, o critică, Doña

Isabel: o Infantă poate face lucruri care-l sînt interzise unei menine... Don Diego stă nemișcat.

DOÑA ISABEL: Da... Mi-ar plăcea ca Don Diego să-și fi terminat tabloul.

DOÑA MARCELA: De ce?

DOÑA ISABEL: Cînd îl termină, va pune la loc estrada pentru noi. Petreceam ore minunate în atelier.

DOÑA JUANA: Nu ne-a chemat?

MAZO: Ba da, doamnă.

(DON DIEGO RUIZ DE AZCONA apare din nou în spatele DOÑEI MARCELA.)

RUIZ DE AZCONA: Alteța sa infanta Doña Maria Teresa vine să o vadă pe augusta sa soră. Am văzut-o apropiindu-se pe coridor.

DOÑA MARCELA: Dumnezeu să ne ierte! Și noi care eram pe punctul de a comite un păcat atît de grav.

DOÑA ISABEL: Ce păcat?

DOÑA MARCELA: Cel de a privi atîta vreme un bărbat. Iată, te-ai convins acum de primejdia balcoanelor. Ia-ți lăuta, Doña Isabel; știi doar că-i place să te asculte. Să mergem.

(Dispar amîndouă din balcon, urmate de majordom, în clipa în care PAREJA intră printre perdelele din fundul încăperii și sărută mina Doñei Juana.)

PAREJA: Domnul s-o aibă în pază pe atăpina mea. Stăpînul meu Don Diego ne îngăduie, lui Don Juan Bautista și umilului său slujitor, să-i vedem tabloul.

MAZO: L-a și terminat?

PAREJA (Face bucurios un semn afirmativ): Mi-a spus din balcon.

(MAZO se îndreaptă grăbit spre ușa din stînga.)

MAZO: Maestre, putem urca?

(VELÁZQUEZ aude ceva și se apleacă peste balcon pentru a auzi mai bine.)

VELÁZQUEZ (Zîmbind.): Nu trebuia să fii la Palat?

MAZO: Voiam să văd tabloul.

VELÁZQUEZ: Urcați.

(Se retrage din balcon și dispare. MAZO iese pe ușă.)

PAREJA: Cu îngăduința voastră, stăpînă.

(Iese în urma lui MAZO. DOÑA JUANA îi privește cu răceală; puțin după aceea se ridică și se apropie de ușă pentru a asculta.)

VELÁZQUEZ (Vocea lui.): Acum lumina e tocmai bună.

(Prin ușa balconului se zărește VELÁZQUEZ care trece spre stînga. Apar, urmîndu-l, MAZO și PAREJA, care se opresc locului, uimiți. Din Palat se aude lăuta DOÑEI ISABEL, modulînd a doua Pavană de Milan. PAREJA e gata să treacă înaintea lui MAZO, dar își dă seama la timp și se trage înapoi.)

PAREJA: Iertați-mă.

MAZO: Nu, nu, poți să te apropii. (Se apropie el însuși, dispărînd din dreptul balconului. PAREJA face și el citiva pași și dispare la rîndul lui. O lungă pauză. Dînd înapoi, MAZO re apare și se sprijină de canatul ușii.) De necrezut.

PAREJA (Vocea lui): Nici Tizian n-ar fi putut picta ceva asemănător.

VELÁZQUEZ (Vocea lui): Nu cumva îți fură mintea frumusețea modelului?

(DOÑA JUANA, cu un gest contrariat, se îndepărtează brusc și iese printre perdele.)

MAZO (Grav): Modelele lui Tizian nu erau mai puțin frumoase, Don Diego. (Iese în balcon și se apleacă peste balustradă, gînditor. VELÁZQUEZ re apare, zîmbind.) Mi-ar plăcea să-l coplex cîndva.

VELÁZQUEZ: Ar fi primejdios. Ei, Juan, ce stai așa, ca un gură-cască? O să ai timp suficient să-l vezi. Să coborîm. (Dispare prin dreapta balconului. MAZO intră și el și privește din nou tabloul invizibil. PAREJA re apare, retrăgîndu-se cu

spatele. Se aude vocea lui DON DIEGO.) Mergem, copii? (După o ultimă privire aruncată tabloului, cei doi dispar. Vocile continuă să se audă de pe scară. Străjerul burgund intră din nou prin stînga, traversează încet piațeta și iese prin dreapta.)
Ce volai să-mi spui, Juan?

PAREJA (Vocea lui): Iertați-mă, stăpîne. Pictura voastră m-a făcut să uit. Vă căuta șeful măturătorilor: băieții nu mai vor să măture Galeria dinspre Miază-noapte. (Lăuta se oprește. VELÁZQUEZ intră pe ușa din stînga urmat de MAZO, care, cufundat în gînduri, se duce să se sprijine de un scaun. Intră apoi PAREJA, continuînd să vorbească cu DON DIEGO.)

VELÁZQUEZ: Și de ce, mă rog?

(DOÑA JUANA intră din nou printre perdele.)

PAREJA: Cer leafa, care nu le-a mai fost plătită de luni de zile. Voiau să se ducă la domnul marchiz. Ar fi bine să le-o luați înainte.

VELÁZQUEZ: Nici nu mă gîndesc. Lasă-l să se infurie și să dea ochi cu marchizul. Poate că în felul acesta...

DOÑA JUANA: S-a întîmplat ceva?

VELÁZQUEZ: Așază-te, Juana. Să mai stăm și noi de vorbă. Sînt obosit.

(O conduce spre iilă.) Mi-ai dus paleta în atelier, Juan?

PAREJA: Și despre asta voiam să vă vorbesc, stăpîne.

VELÁZQUEZ: Ce de noutăți!

PAREJA: Domnul marchiz a întreat cine a dat poruncă să țin atelierul închis, în afară doar de cazul cînd ați fi fost domnia voastră însuși. I-am răspuns că tocmai așa este... și a rîs într-un fel... care nu mi-a plăcut de loc.

VELÁZQUEZ: E drept că rîsul lui nu e din cale-afară de muzical.

PAREJA: Apoi a început să studieze schița la care lucrați...

VELÁZQUEZ (Atent.): Așa decl...

PAREJA: Zîmbea, și pe urmă a mormăit: crezi că tabloul ăsta o să ajungă să fie pictat?

DOÑA JUANA: S-ar putea să ți se întîmple ceva rău?

VELÁZQUEZ: Nici pomeneală, Juana.

DOÑA JUANA: Poate că n-ar fi trebuit să închizi atelierul. Toți au rămas nemulțumiți.

VELÁZQUEZ: Mă enervează să pictez înconjurat de gură-cască... Și, mai ales, o pînză ca asta.

DOÑA JUANA: Ce urmărești cu tabloul ăsta?

VELÁZQUEZ (Zîmbește.) Spune-i tu, Bautista. (MAZO, cufundat în gînduri, nu răspunde.) Bautista, fiule, la ce te gîndești?

MAZO (Cu un suris vag, arătînd în sus.): V-ați gîndit că este prima oară cînd un pictor spaniol se încumetă să o facă?

(DOÑA JUANA își pleacă privirile în pămînt.)

VELÁZQUEZ: Să sperăm că nu va fi și ultima.

DOÑA JUANA: De-ar da domnul să fie ultima!

VELÁZQUEZ: Iar, Juana?

DOÑA JUANA: Iartă-mă.

VELÁZQUEZ: Ia chela. (I-o dă) Nu mai e nevoie să faci tu curățenie. Peste cîteva zile îl iau de acolo și o să poți lăsa din nou deschis. (Se ridică.) Mă bizul pe tăcerea voastră.

MAZO: N-aveți nici o grijă, Don Diego.

VELÁZQUEZ (Către MAZO.): Acum poți să te duci la Palat. Iar tu, Juan, așteaptă-mă afară; plecăm împreună.

(PAREJA se înclină și iese prin fund.)

MAZO: Domnul să vă aibă în pază.

(*lese prin fund, sub privirile lui Don Diego.*)

DOÑA JUANA: Mergi cu Dumnezeu, Bautista.

VELÁZQUEZ: Știu că în tine mă pot încrede. Dar în ei?

DOÑA JUANA: Cum poți să spui una ca asta?

VELÁZQUEZ: Sînt pictori.

DONA JUANA: Își sînt credincioși. . .

VELÁZQUEZ: E trist că nu te poți abține de a arăta și altora ceea ce pictezi. Nu e vanitate: adevărul este că întotdeauna pictezi pentru cineva. . . pe care de fapt nu-l găsești.

(*Își cuprinde încet mina stîngă cu cea dreaptă și și-o strînge, cu un gest care nu-i scapă DOÑEI JUANA. Afectuoasă, se ridică și vine alături de el.*)

DOÑA JUANA (*Luîndu-l, cu dragoste, de braț.*): Nu ești singur, Diego.

VELÁZQUEZ: Știu, Juana. (*Se desprinde și se îndreaptă spre jilț*).

Te am pe tine, îi am pe nepoții noștri, casa e plină în fiecare zi de discipoli care mă stimează, iar regele mă cinstește cu prietenia lui. (*Zîmbește.*) Sînt omul cel mai întovărășit de pe fața pămîntului.

(*Se așează.*)

DOÑA JUANA: Atunci de ce te simți singur?

VELÁZQUEZ (*Ride.*): Pictura mea se simte singură.

DOÑA JUANA: Regele o admiră.

VELÁZQUEZ: N-o înțelege.

DOÑA JUANA (*Vine alături de el.*): Nici eu n-o înțeleg. . . și o iubesc, Diego. Pentru că te iubesc pe tine.

VELÁZQUEZ: N-am vrut să te jignesc, Juana.

DOÑA JUANA (*Clatină din cap, cu tristețe.*): Știu că în ochii tăi nu sînt decît o biată femeie care nu pricepe nimic din pictură. Și nici pe tine; pentru că tu ești pictura ta. (*Se află în spatele jilțului; îl mîngieie încet pe păr.*)

VELÁZQUEZ: Ce gînduri sînt astea?

DOÑA JUANA: Lasă-mă să vorbesc ! În spatele tău, ca să nu vezi. . . cît de mult am îmbătrînit.

VELÁZQUEZ: Avem aproape aceeași vîrstă. . .

DOÑA JUANA: Tocmai din pricina asta eu sînt mai bătrînă. După tine se uită și acum femeile, la Curte; o știu. Eu sînt. . . o bunică avînd grija nepoților.

VELÁZQUEZ: Nu pentru mine, Juana.

(*Își strînge din nou mina stîngă cu cea dreaptă.*)

DOÑA JUANA: Atunci, de ce te simți singur. . . cu mine?

VELÁZQUEZ: Nu-i adevărat.

DOÑA JUANA (*Înfruntîndu-l.*) Ba e adevărat ! Și asta de ani de zile !

VELÁZQUEZ: Spui asta pentru că vorbim puțin ? Știi doar că totdeauna am fost zgîrcit la vorbă.

DOÑA JUANA: Da, dar niciodată ca de atunci încoace. . . După. . .

VELÁZQUEZ: După ce?

DOÑA JUANA: După a doua ta călătorie în Italia. (*Se îndepărtează, îndurerată.*) Ți-ai întîrziat mult întoarcerea. Și cînd te-ai întors. . . erai alt om. Era ca și cum ne-al fi uitat cu desăvîrșire.

VELÁZQUEZ (*După o clipă.*): Cînd respiri aerul și lumina Italiei, Juana, înțelegi că pînă atunci n-ai fost decît un prizonier. . . Italienii au falma de a fi complicați; dar ei nu sînt, ca noi, niște bieți ipocriți. Întoarcerea în Spania devine o idee insuportabilă și timpul trece. . . La cea de a doua călătorie mă simțeam biruit: ajunseseam să mă gîndesc la a rămîne acolo.

DOÑA JUANA: Vez!

VELÁZQUEZ: V-aș fi adus și pe voi după aceea. Dar asta ar fi creat complicații...
și în Spania te întorci totdeauna, ori cât ar fi de rău. Nu e ușor să te eliberezi de ea.

(Își încleștează din nou mîinile.)

DOÑA JUANA: Dar înainte, Diego, eram sfetnicul tău. Mă așezam lângă tine, așa ca acum, (Se așează) și tu căutai mîna mea... Uite. De la întoarcerea aceea mîinile tale se caută singure... una pe alta...

VELÁZQUEZ (Tresarî și își desface mîinile.): Ce spul?

DOÑA JUANA: Pe cine caută de atunci mîna asta, Diego? (Îi ia mîna.) Altă femeie?

VELÁZQUEZ (După o clipă.): N-a existat altă femeie, Juana.

DOÑA JUANA: Și... există aici?

VELÁZQUEZ: Nu.

(Se ridică brusc și face cîțiva pași.)

DOÑA JUANA (Cu bruscă sfișiere în glas.) Ce se întîmpla la tine sus în zilele din urmă?

VELÁZQUEZ: Pictam. (Ea izbucnește în plîns.) Pictam, Juana! Scoate-ți din cap închipuirile astea!

DOÑA JUANA: Atunci există cineva la Palat

VELÁZQUEZ (Încleștîndu-și cu furie mîinile.): Ai înnebunit!

DOÑA JUANA (I le arată, plîngînd.): Mîinile astea!

VELÁZQUEZ (Și le desface brusc, enervat.): Caută poate pe cineva fără ca eu să știu. Nu altă femeie, cum crezi tu. Pe cineva care să mă ajute să suport chinul de a vedea limpede în țara asta de orbi și de nebuni. Ai dreptate: sînt singur. Și totuși... Am cunoscut de mult pe cineva care mi-ar fi putut fi ca un frate. (Cu un zîmbet amar.) Știa într-adevăr ce este viața. De asta i-a și mers rău. Era cerșetor.

DOÑA JUANA: Despre cine vorbește?

VELÁZQUEZ: Nici nu-i mai țin minte numele. (Zîmbește.) Iartă-mă, Juana. Sînt singur, dar te am pe tine. N-am stabilit noi că dragostea noastră e lucrul cel mai important? (A venit lângă ea și-i ridică ușor bărbia.) Nu trebuia să ridic glasul. Dar sînt neliniștit pentru tabloul pe care trebuie să-l pictez. Regele trebuie să-și dea încuviințarea și nu știu dacă o va face.

DOÑA JUANA: Îmi juri pe Sfînta Cruce că nu există... altă femeie?

VELÁZQUEZ: Nu stărui în asemenea prostii. (Se îndepărtează.)

DOÑA JUANA: N-ai jurat!

VELÁZQUEZ: Taci. Parcă bate cineva la ușă.

(Prin fund apare JUAN DE PAREJA. Aduce spada, capa și pălăria lui DON DIEGO.)

PAREJA: Vărul domniei voastre, Don José Nieto Velázquez roagă să fie primit de stăpîna mea.

VELÁZQUEZ: Știe că sînt aici?

PAREJA: Eu nu i-am spus.

VELÁZQUEZ: Nu-i spune nici acum și poștește-l în salon.

PAREJA: V-am adus lucrurile pentru cazul cînd n-ați dori...

VELÁZQUEZ (Zîmbește.): Bine gîndit. Așteaptă-mă la ușă. Eu am să ies prin coridor.

PAREJA: Da, stăpîne.

(DOÑA JUANA ia lucrurile aduse de PAREJA și le pune pe scaun. PAREJA iese prin fund. DOÑA JUANA îl ajută în tăcere pe soțul ei să-și încingă spada și să-și pună capa. Între timp, în balconul din dreapta apare DOÑA MARCELA, care scrutează strada, privind pe furiș spre Casa Tezaurului. DON DIEGO RUIZ DE AZCONA apare și el, citeva clipe mai tîrziu.)

DOÑA MARCELA: E o zi blindă. Alteța să infanta poate ieși să-și facă plimbarea.

RUIZ DE AZCONA: Atunci să mergem.

DOÑA MARCELA: Faceți-mi favoarea de a vă duce fără mine, Don Diego. . .

Trebuie să transmit fără întârziere un mesaj la Casa Tezaurului.

RUIZ DE AZCONA: Dacă preferați să ne însoțească altă doamnă. . .

DOÑA MARCELA: Am să zăbovesc doar câteva clipe. Vă ajung din urmă, n-aveți nici o grijă.

RUIZ DE AZCONA: Vom fi în Grădina Stareței.

(Dispar amândoi din balcon.)

DOÑA JUANA: De ce fugi de vărul tău?

VELÁZQUEZ: Nu spune decât copilării.

DOÑA JUANA: Pentru tine toți sîntem niște copii. . .

VELÁZQUEZ: Poate.

DOÑA JUANA: E cel mai bun prieten pe care-l ai la Palat, Diego.

VELÁZQUEZ: Fiindcă a cerut funcția de mare intendent regal tocmai cînd o cerusem și eu?

DOÑA JUANA: S-a explicat de atîtea ori: se prezentau alții și, oricum, era de preferat s-o obțină el dacă nu ți-ar fi dat-o ție. Ține mult la tine, Diego.

VELÁZQUEZ: Iar la tine, și mai mult. N-am nimic împotrivă, dacă-ți face plăcere conversația cu el. Eu însă, cu voia ta, dispar. (O sărută pe frunte.) Urează-mi noroc, Juana. S-ar putea ca regele să hotărască astăzi.

DOÑA JUANA: Dumnezeu să te ajute!

(Îi strînge mîinile. VELÁZQUEZ își ia pălăria și iese prin stînga. DOÑA JUANA se uită după el, suspină și iese apoi, la rîndul ei, prin fund. Între timp, infanta MARIA TERESA apare în balconul din dreapta și privește afectuos spre Casa Tezaurului. Nu are decât optsprezece ani, dar o anume severitate a trăsăturilor o face să pară mai vîrstnică. A moștenit de la tatăl ei părul blond cenușiu, buza inferioară pronunțată, mandibula puțin grea; însă privirea ei e blindă și pătrunzătoare, iar gesturile îi sînt de o mare vioiciune. Poartă un pieptar scump de culoare deschisă, și crinolină. Pieptănătura de curte, încărcată, capătă eleganță pe fruntea ei grațioasă. Își privește sora, pe micuța infanta care iese la plimbare și, plină de duloșie, îi face semn cu mîna. Apoi se retrage. VELÁZQUEZ și PAREJA ies din casă. DOÑA MARCELA intră prin dreapta și le iese înainte. Reverențe.)

VELÁZQUEZ (Se descoperă): Doamnă. . .

DOÑA MARCELA: Dumnezeu să vă albă în pază, seînor Don Diego. Trebuie să vă transmit ceva.

VELÁZQUEZ: Aici?

DOÑA MARCELA: Numai câteva cuvinte.

VELÁZQUEZ: Ia-o înainte, Juan. (PAREJA salută și iese prin dreapta. Scurtă tăcere.) Vă ascult.

DOÑA MARCELA (Care nu știe cum să înceapă.): Nu așa, Don Diego. Îmi faceți situația și mai dificilă.

VELÁZQUEZ: Nu vă înțeleg.

DOÑA MARCELA: Ba da, mă înțelegeți. Și chiar de-ar fi așa, tot n-ar trebui să-mi vorbiți cu atîta răceală. . . Ne cunoaștem de cînd domnia voastră erați sub oblăduirea domnului conte-duce, iar eu slujeam familiei sale. Pe vremea aceea nu eram decât o copilă. . . O copilă înconjurată de mulți gentilomi, dar care nu dorea decât să înlînească. . . o prietenie adevărată.

VELÁZQUEZ: Vă referiți la vremea cînd soțul domniei voastre era încă în viață?

DOÑA MARCELA: Nu-mi pomeniți de el! Știți bine că am fost măritată împotriva voinței mele și că toată căsnicia mea a fost un calvar.

(Infanta MARIA TERESA reapare în balcon și, fără a înainta spre balustradă, îi privește pe furiș din prag.)

VELÁZQUEZ: Îmi amintesc, într-adevăr, că m-ați onorat cândva cu această destăinuire.

DOÑA MARCELA: Ajunsesem să cred că ați uitat-o. Păreați atât de îndrăgostit, în vremea aceea, de propria voastră soție. . .

VELÁZQUEZ: Într-adevăr, așa era.

DOÑA MARCELA (Cu o privire înduioșată.): Dar vă aduceți totuși aminte.

VELÁZQUEZ (Oftează.): Amintirea unor povești de mult trecute e tot ce ne-a mai rămas nouă, bătrînilor, doamnă.

DOÑA MARCELA: Un bărbat ca domnia voastră nu e niciodată bătrîn, Don Diego.

VELÁZQUEZ (Zimbește.): Dar nici tînăr.

DOÑA MARCELA: Maturitatea cunoaște desfătări pe care tinerețea nici nu le bănuiește.

VELÁZQUEZ: Vă referiți la mine, doamnă?

DOÑA MARCELA (Plecă privirile.): Mă refer la amîndoi.

VELÁZQUEZ: Iertați-mă; sînt așteptat la Palat. La picioarele voastre, Doña Marcela. (Se înclină și face cîțiva pași spre dreapta.)

DOÑA MARCELA: Mai rămîneți o clipă!

VELÁZQUEZ: Doamnă. . .

DOÑA MARCELA: Ssst. (Străjerul traversează din nou scena, dinspre dreapta spre stînga. DOÑA MARCELA se apropie.) De ce nu vreți să înțelegeți? Suferința unei femei nu vă stirnește, oare, nici o fîrmîm de milă? Sînteți de ghiață sau de carne?

VELÁZQUEZ: Doamnă, severitatea voastră morală este proverbială în întreg Palatul. Din toate doamnele stăpînei noastre regina, cea mai necruțătoare cu conștiințele altora este Doña Marcela de Ulloa. Cum ar putea dar ea, atît de neclintită și fără de cusur, să se lase pradă celui mai mare dintre păcate? Nu pot crede una ca asta.

DOÑA MARCELA (Fără glas.) E cel mai omenesc dintre toate.

VELÁZQUEZ: Vorbesc, doamnă, de păcatul prefăcătoriei. Fără nici o îndoială, voiți să faceți haz pe socoteala mea. Întorceți-vă la paza meninelor, doamnă, și nu mă supuneți la greaua încercare a săgeților voastre.

DOÑA MARCELA (Cu ochii în pămînt.): Nu mă faceți să mă disprețuiesc singură.

VELÁZQUEZ: Vreau să vă atrag atenția că sîntem priviți. (DOÑA MARCELA se întoarce spre stînga.) Nu e străjerul, doamnă. Este infanta Doña Maria Teresa.

DOÑA MARCELA: Ah. . . (Își compune o fizionomie de circumstanță.) Se spune că frecventează atelierul domniei voastre. O pictați?

VELÁZQUEZ: Încă nu. (Reverență.) La picioarele voastre, Doña Marcela.

DOÑA MARCELA (Surid și îi întoarce reverența.): Feriți-vă de o femeie mîniată, Don Diego.

(Iese prin stînga. VELÁZQUEZ își pune pălăria pe cap și iese prin dreapta. Nici unul din ei nu privește spre balcon, unde apare acum infanta, pentru a-i privi cum pleacă și a dispărea puțin după aceea. Între timp, DOÑA JUANA reapare de după draperii urmată de DON JOSÉ NIETO VELÁZQUEZ. Acesta este un bărbat de cel puțin patruzeci și cinci de ani, scund și uscat, cu nas mare și privire șovăielnică, înzestrat cu o chelie prematură pe care o ascunde cu grijă sub o șuviță din mijlocul capului. E îmbrăcat în negru din cap pînă-n picioare, cu guler plisat și capă, așa cum îl vedem în tabloul «Meninelor».)

DOÑA JUANA: Aici putem sta mai liniștiți.

NIETO: E o binecuvîntare a cerului cum cresc nepoții domniilor voastre.

DOÑA JUANA: De ce nu te-ai căsătorit, vere? Ai fi fost un soț minunat.

NIETO: Altele erau aplecările mele.

DOÑA JUANA: Și de ce nu le-ai dat ascultare?

NIETO: Întimplări... Însă Domnul Dumnezeuul nostru știe că nu le dau uitării.

Fie ca el să mă lumineze întotdeauna pentru a-i putea urma cărările.

DOÑA JUANA (*Își face semnul crucii*): Amin.

NIETO: N-aș vrea să vă rețin. Cu Don Diego ar fi trebuit să vorbesc; dar domnia voastră mă ascultați întotdeauna cu mai multă bunăvoință ca el...

DOÑA JUANA: Pentru că el se gîndește într-una la pinzele lui. Dar ține mult la domnia ta. E ceva grav?

(*Se așează și-i face semn să se așeze și el.*)

NIETO: Nu cred... Deși sînt lucruri care ar trebui luate în seamă. Pictorii majestății sale sușotesc fără încetare. Nu m-ar mira să încerce să-l dispună pe rege împotriva lui Don Diego.

DOÑA JUANA: Întotdeauna îi spun soșului meu că ești cel mai bun prieten pe care-l avem.

NIETO: Mă străduiesc cu umilință.

(*Se așează alături de ea.*)

DOÑA JUANA (*Cu un brusc accent de deznădejde în glas.*): Ajută-l cum poți, vere! Are mare nevoie de asta.

NIETO: Vă referiți la ceva anume?

DONA JUANA: Nu, nu...

NIETO: Din tonul domniei voastre mi se părușe...

(*DOÑA JUANA clatină din cap cu un suris trist și se ridică tulburată. NIETO se ridică și el.*)

DOÑA JUANA: Nu te ridică... (*Se plimbă.*) Nu e nimic. Ei, povestește-mi ce noutăți mai sînt... A mai venit vreo veste de la Balchín del Hoyo?

NIETO: Sfinția sa canonicul Barrionuevo îmi spunea ieri după slujbă că s-a descoperit un castel îngropat și s-a ajuns cu săpăturile pînă la niște porți de fier îndărătul cărora s-ar putea să fie tezaurul.

DOÑA JUANA: Dar de unde se știe că există un tezaur?

NIETO (*Vesel.*): Un plugar l-a visat timp de cincisprezece nopți și apoi a arătat locul. (*Cu tristețe.*) E drept însă că, pe vremea aceea, clopotele care vesteau acest lucru au sunat la multe leghe depărtare. Așa că nu trebuie să ne încredem prea mult. Satan știe că Spania este favorita Sfintei Fecloare și urzește împotriva noastră cîte și mai cîte...

DOÑA JUANA: Fie ca Domnul să ne apere întotdeauna de puterea lui! (*Își face semnul crucii.*)

NIETO: Într-adevăr, avem nevoie de tot harul lui pentru a nu cădea în capcanele vrăjmașului... (*DOÑA JUANA se așează din nou.*) El găsește întotdeauna mijlocul cel mai sigur prin care să ne atace. Un gînd trufaș, rîvna la bunurile altuia, o femeie frumoasă...

DOÑA JUANA (*Tresare.*): O femeie?

NIETO: Știi bine, doar, că acesta este unul din cele mai vechi vicleșuguri ale lui. Și e chiar mai primejdios decît s-ar putea crede, pentru că de multe ori o asemenea femeie nu este decît diavolul însuși, care ia înfățișarea ei pentru a-i tulbura mințile bietului om și a-i năruia căminul.

DOÑA JUANA: Și... cum se poate ști dacă este diavolul însuși sau o femeie obșnuită?

NIETO: Există tot felul de procedee, exorcisme... Se aplică fiecare conform indicțiilor.

DOÑA JUANA: Da, bine înțeles.

(*Pauză. Deodată izbucnește în plîns.*)

NIETO: Doamnă !

(*DOÑA JUANA încearcă să-și ștergă lacrimile. NIETO se ridică.*)

DOÑA JUANA: Iartă-mă, nu mă simt bine.

NIETO: Acum nu mai am nici o îndoială că s-a întâmplat ceva cu domnia voastră. .

Știi că vă puteți încrede în mine.

DOÑA JUANA: Știu, dar. .

NIETO: Ce vă oprește? Cunoașteți doar simțămintele mele față de domnia voastră. . .

DOÑA JUANA (*După o clipă, fără să-l privească.*): Jură-mi că nu vei spune nimănui ceea ce am să-ți împărtășesc.

NIETO: E chiar atât de grav?

DOÑA JUANA (*Face un gest afirmativ.*): Jură.

NIETO: Jur ca tot ceea ce nu se îndreaptă împotriva conștiinței mele să rămână secret.

DOÑA JUANA: Nici nu știu cum să încep. .

NIETO: E ceva în legătură cu Don Diego? (*DOÑA JUANA aprobă.*) Și cu domnia voastră? (*Ea aprobă din nou.*) Poate. . . o femeie?

DOÑA JUANA (*Se ridică.*): Ai aflat ceva? Vreo doamnă de la Palat?

NIETO: Nu cred.

DOÑA JUANA: Atunci e cea care vine aici !

NIETO: Ce spuneți?

DOÑA JUANA: Mi-a fâgăduit că n-o s-o mai aducă. Dar de ani de zile eu nu mai însemn nimic pentru el, știu bine. . . Se închideau acolo sus. El spune că numai ca să picteze. . .

NIETO: O femeie. . de pe stradă?

DOÑA JUANA: Da.

(*Prin stînga intră MARTIN și PEDRO care se duc să se așeze pe trepte. MARTIN scoate din traistă un codru de piine, pe care îl rupe în două și-l împarte cu PEDRO. Mănîncă.*)

NIETO: Și vă temeți. . de vreo influență diavolească?

DOÑA JUANA: Nu știu nici eu de ce mă tem.

NIETO: În principiu n-ar trebui să vă gândiți la asemenea lucruri. . .

Dar, pe de altă parte, e foarte greu să accepți a fi umilită în propria ta casă.

Aș putea să văd și eu pînza aceasta?

DOÑA JUANA: Nu ! Nu. . . pot să v-o arăt. E încuiată.

NIETO: Încuiată? Domnia voastră ați văzut-o?

DOÑA JUANA: Nu pot s-o arăt ! Mi-a interzis !

(*Se prăvălește cu un geamăt în jilț. NIETO șovăie. Vine în fața ei și îi ia mîna.*)

NIETO: Cu greu aș putea să vă ajut dacă nu văd pînza. . .

DOÑA JUANA: Nu pot să nu-l ascult. . . Nu pot să-l trădez.

NIETO: Descrieți-mi-o.

DOÑA JUANA (*După o clipă, într-un acces de pudoare și repulsie.*): Nu pot.

(*Tăcere. NIETO se încruntă: bănuiește adevărul. Se ridică și se îndreaptă spre ieșirea din fund.*)

NIETO: Am să mă gîndesc la toate acestea, doamnă. Îngăduiți-mi să mă retrag. Domnul să vă albă în pază.

(*Vrea să iasă.*)

DOÑA JUANA (*Speriată de o plecare atât de bruscă.*): Nu pleca !. . . (*NIETO se oprește. Pradă unei puternice lupte interioare, DOÑA JUANA se ridică și se îndreaptă spre ușa din stînga. Cu mîna pe clanță, rostește fără să-l privească.*) Vino cu mine.

NIETO (*Se apleacă*): Vă asigur că nu vă veți căi.

DOÑA JUANA: Ai fâgăduit să-l ajuți !

NIETO: Și-mi reînnoiesc făgăduiala.

(DOÑA JUANA deschide ușa și iese, urmată de NIETO.)

MARTIN: Marș de-aici, javră! E plin tot de purici și-o să te umple și pe tine.

PEDRO: N-a trecut nici un ciine!

MARTIN: Îl vedeți, doamne și soldați? Nebun, orb, și catir pe deasupra. (PEDRO vrea să se ridice. MARTIN îl oprește și i se adresează cu afecțiune): Ți-ai mâncat piinea?

PEDRO: Nu.

MARTIN: În traistă n-a mai rămas nimic. Poți să te uiți.

PEDRO: Nu e nevoie. Vino în fiecare zi, când bat clopotele de la San Juan pentru slujbă. Și seara, la vecernie. Poate că izbutesc să-ți dau câte ceva. . .

MARTIN: Nu vrei să te-astept?

PEDRO (Se ridică): Nu. Du-mă.

(MARTIN se ridică și-l conduce spre portal.)

MARTIN: Gîndește-te bine. Mai e timp. . .

PEDRO (Îl îmbrățișează): Noroc mult, Martin.

MARTIN: Noroc și ție.

(PEDRO intră. MARTIN privește în urma lui și apoi, oftînd, iese prin stînga. Prin ușa balconului din stînga se zărește apărînd DOÑA JUANA, care se trage în lături ca să-i facă loc lui NIETO. Acesta se oprește privind tabloul invizibil.)

NIETO: Dumnezeu! !

(Dispare, pentru a se apropia de tablou. DOÑA JUANA, copleșită, îl urmează și dispare și ea. În clipa aceasta, lumina generală începe să scadă, intensificîndu-se însă în porțiunea centrală a scenei, unde perdelele dispar pentru a ne înfățișa atelierul din Cuarto del Príncipe. În fund, ușa din dreapta este larg deschisă. PAREJA deschide obloanele ultimului balcon și apoi vine în prim plan și le deschide pe ale celui de al doilea. Încăperea se umple de lumină. Între timp, maestrul ANGELO NARDI se strecoară prin ușa din stînga, rămasă întredeschisă, și-l privește pe PAREJA. E un bătrînel de vreo șaptezeci și doi de ani, chel și cu cioc argintiu, care produce o impresie destul de stantie din pricina hainelor lui elegante, cu strălucitoare și neașteptate culori și broderii. Se ghicește poate, în pronunția lui, o vagă reminiscență a accentului natal florentin.)

NARDI: Deranjez?

PAREJA: Cîtuși de puțin, maestre Nardi.

NARDI: Cum era deschis, am venit să-mi mai dezmoțesc nițel genunchii. Mde! La mine e mai strîmt.

PAREJA (În timp ce se îndreaptă spre bufet și începe să aleagă pensule):

La porunca domniei voastre, maestre.

(NARDI se îndreaptă spre șevalet. PAREJA nu-l pierde din vedere.)

NARDI: Ai văzut ultimul meu Sfînt Ieronim, pe care-l fac pentru Alcalá?

PAREJA: N-am avut încă prilejul. . .

NARDI: Mă interesează părerea domniei tale pentru că sînt bătrîn. Și socotesc că trebuie să înveți de la pictorii tineri. . . Ieri l-o spuneam și lui Francisco de Herrera, cel tînăr, care a moștenit marele talent al tatălui său, și care m-a onorat cu un elogiu entuziast al acestui Sfînt Ieronim. . .

PAREJA: Eu nu sînt decît un ucenic, maestre.

NARDI: Cum? Eu spun că pictezi foarte bine, băiete. . . Și dacă veneratul meu prieten și maestru Carducho ar mai fi în viață, ar spune același lucru. Ei, ce mare pictor și mare învățat a pierdut în el majestatea sa. Nici unul din noi nu se poate compara cu el.
(Privește schița.)

PAREJA: Îmi îngăduie înălțimea voastră?

(Așează în fața pinzei un scaun pliant.)

NARDI (Se trage repede înapoi.): Bineînțeles, băiete. (PAREJA pune alături un a doilea scaun, pe care așează paleta cu pensulele și vopselele, și un șervet. NARDI arată spre tablou.) Cludat capriciu, nu?

PAREJA: Într-adevăr, maestre.

NARDI: Nimeni nu s-ar fi gândit să transpună un lucru atât de banal în niște dimensiuni atât de mari. (Arată spre șasiul uriaș care stă cu fața la perete.) Dar el... s-a gândit. Și va trebui să l se îngăduie totul... E atât de bun!

PAREJA: E cel mai bun om din lume, maestre.

NARDI: Sigur că da. Așa e. Învidioșii spun că bunătatea lui n-ar fi decît prefăcătorie, dar noi cunoaștem sufletul lui mare și-i tolerăm orice. Vrea să rămînă singur în această galerie? Foarte bine, noi pictorii ne ducem în încăperea de alături, fericiți că-i putem fi pe plac...

PAREJA: Asta îmi amintește că e timpul să închid... Înălțimea voastră va binevoi să-mi îngăduie...

(NARDI se prefacă că n-aude și mai face cîțiva pași pentru a adulmece în bufetul cu vopsele.)

NARDI: Bine trebuie să știe Don Diego să se facă iubit, de vreme ce ce nu ți l seama de toți acei ani cînd învățal pe ascuns pentru ca el să nu afle... Asta dovedește cît e de bun.

PAREJA (Nerăbdător): Întocmai, maestre. Voi închide între timp celelalte uși. (Se îndreaptă spre fundul atelierului pentru a încuia ușa din dreapta.)

NARDI: Foarte bine, fiule. Eu mă duc.

(Cînd PAREJA e pe punctul de a închide, apare în ușă MARCHIZUL. E un cavalier de vreo cincizeci de ani, cu părul tîiat scurt după moda domniei anterioare și cu mustași mari. Poartă la briu o cheie aurită, semn al gentilomilor, iar pe piept mica spadă a ordinului de Santiago. Gesturile lui sînt arogante; vocea, a omului obișnuit să poruncească.)

PAREJA (Se înclină.): Sărut mîinile excelenței voastre.

MARCHIZUL: Iar închizi?

PAREJA: Dacă excelența voastră nu dă altă poruncă...

MARCHIZUL: Îl împiedici să intre pe majordomul principal al majestății sale? Ți s-a urcat la cap libertatea?

PAREJA (Se dă la o parte): Rog pe excelența voastră să mă ierte.

MARCHIZUL: Poți să pleci. (PAREJA șovăie.) Fără să încui! (PAREJA se înclină și iese. Marchizul înaintează cîțiva pași.) La fel de trușcaș ca stăpînul lui. Domnul să vă aibă în pază, maestre. (NARDI se înclină.) Ați reușit să înfringeți consemnul?

NARDI (Închizînd prudent ușa din stînga.): Ține închis cît mai puțin posibil, domnule marchiz.

MARCHIZUL: Dar ține închis. Pe cît se vede, nimeni nu mai poate porunci în apartamentele palatului în afară de domnul Mare intendent al curții. (NARDI se apropie.) Nu știe încă cine sînt eu, dar jur că de rîndul acesta o să afle.

NARDI (Misterios.): Înainte, sau după ce va picta tabloul?

MARCHIZUL: Încă nu știu, maestre. Trebuie să aștept prilejul de a-i vorbi regelui.

NARDI: Întrebam aceasta, deoarece — cu tot respectul — nu știu dacă excelența voastră a băgat de seamă ce dorește Don Diego să picteze.

MARCHIZUL (În fața șevaletului.): Asta?

NARDI: După cîte socotesc eu, cu mîntea mea cea slabă, pînza aceasta va fi un adevărat scandal. Și, spre binele lui Velázquez însuși... ar fi de preferat, poate, să nu fie dusă pînă la capăt.

MARCHIZUL: Știți că regele va veni astă-seară să-și dea încuviințarea?

NARDI: Atunci nu ne rămîne nici o clipă de pierdut.

MARCHIZUL: Lămurii-vă.

NARDI: Nu acum, excelență... Sînt lucruri care trebuie lămurite pe îndelete.
(*Îi arată că sînt observați. Într-adevăr, Velázquez apare în ușa din fund și se oprește. Își lasă pălăria, capa și spada pe consolă, înaintează și se apropie de ei. PAREJA apare și el după cîteva clipe și se strecoară înăuntru.*)

VELÁZQUEZ: (*Se înclină.*): Domnul să aibă în pază pe înălțimile voastre.

(*Două scurte înclinări îi răspund.*)

NARDI: Și pe domnia voastră, domnule intendent.

VELÁZQUEZ: Ar putea excelența voastră să-mi acorde cîteva clipe?

MARCHIZUL: Sînt foarte grăbit.

VELÁZQUEZ: Chestiunea despre care vreau să vă vorbesc este și ea foarte urgentă. Măturătorii Palatului sînt nemulțumiți. Am încercat să-i conving, dar n-am reușit.

MARCHIZUL: Să-i convingeți, în ce privință?

VELÁZQUEZ: Să măture.

MARCHIZUL: Cum?

VELÁZQUEZ: Pină în clipa de față galeria dinspre Miază-noapte n-a fost încă măturată.

MARCHIZUL: Derbedeli ăștia sînt sau nu măturători?

VELÁZQUEZ: Sînt, excelență.

MARCHIZUL: Atunci să măture!

VELÁZQUEZ: De trei luni nu și-au mai primit lefurile. Iar de cinci zile nu li s-a mai dat nici rația de mîncare.

(*În ușa din fund, apare dominicanul, care se oprește, privindu-i.*)

MARCHIZUL: Și ce-l cu asta?

VELÁZQUEZ: Este cit se poate de firesc ca excelența voastră să nu poată înțelege nevoia extremă în care se găsesc, date fiind averile înfloritoare ale excelenței voastre.

MARCHIZUL (*Face cîteva pași, roșu la față.*): La ce vă referiți?

VELÁZQUEZ (*Calm.*): La averile înfloritoare ale excelenței voastre.

NARDI (*Îl observă pe dominican.*): Cu îngăduința înălțimilor voastre.

(*Traversează repede scena, trecînd printre ei, și se îndreaptă spre ușă.*) Cuvioșia voastră poate trece pe aici; este deschis. (*Dominicanul înaintează surizător.*) Sper ca noul meu Sfînt Ieronim să vă fie pe plac. (*Vine în prim plan. Toți s-au înclinat, iar călugărul, cu gesturi ușoare, împarte, fără să se oprească, binecuvîntări.*) Pofțiți, prea sfințite, pofțiți. (*Îi deschide ușa. Dominicanul iese prin stînga.*) Mă închin domniilor voastre.

(*MARCHIZUL se înclină, iar NARDI iese după dominican, închizînd ușa în urma lui.*)

VELÁZQUEZ: Ce hotărăște excelența voastră?

MARCHIZUL: Aflați, Don Diego, că o asemenea nemulțumire nu poate exista la Palat; deci nu există.

VELÁZQUEZ (*Calm.*): Și totuși există.

MARCHIZUL: Haimanalele astea o să măture cînd domnia voastră își va exercita autoritatea ce pare să-i lipsească. Să rezolve așadar domnia voastră!

VELÁZQUES: Totul e rezolvat, domnule marchiz.

(*Vrea să plece.*)

MARCHIZUL: Vă bateți joc?

VELÁZQUEZ: Nu. Dar nu e cazul să vă enervați. Băieții aceștia figurează ca măturători în nomenclatorul Palatului. Prin urmare mătură.

MARCHIZUL : Jur pe toți sfinții, domnule intendent, că o să vă învăț să vorbiți așa cum se cuvine cu un nobil pe al cărui plept strălucește crucea de Santiago !

VELÁZQUEZ (*Rănit, își privește propriul plept, pe care nu atîrnă nici o cruce.*) : Nu vă pot răspunde decît un singur lucru : sînt plepturi pe care această cruce le cîntește, și plepturi care o cîntesc dacă o poartă.
(*MARCHIZUL, cu ochi crunși, face un pas spre el, dar VELÁZQUEZ îi susține privirea. Brusc, MARCHIZUL îi întoarce spatele și pornește spre ușa din fund. După cîțiva pași se oprește și se întoarce.*)

MARCHIZUL : Majestatea sa poruncește să-l așteptați aici în cursul după-amiezii. Va veni să vă vadă schița.
(*Iese prin fund, fără a binevoi să răspundă reverenței grăbite a lui PAREJA. VELÁZQUEZ oftează și, cu fața spre public, își încheștează mîinile în gestul lui obișnuit.*)

PAREJA (*Se apropie.*) : Paleta este pregătită, maestre.

VELÁZQUEZ : Sînt zile în care mă minunez și eu cît de prost pot fi.
(*Își desclătează mîinile și se îndreaptă spre șevalet, gînditor.*)

PAREJA : Să închid ?

VELÁZQUEZ : Da, dar nu încuia. (*PAREJA se îndreaptă spre ușa din fund și o închide.*)
La dimensiunile la care l-am gîndit, tabloul nu va mai atîta atît de dur. S-ar putea ca regelui să nu-i placă schița. . . Te neliniștește cînd o vezi. Oh ! (*Cu un suspin de nemulțumire se așează, ia paleta și atacă decis pînza. PAREJA se duce să deschidă obloanele.*) Ai mai fost la claca de la San Felipe ¹ ? (*PAREJA se întoarce, surprins.*) Povestește-mi.

PAREJA : Maestre. . . Dar niciodată nu voiăți să auziți asemenea lucruri !

VELÁZQUEZ : Pentru că ne aflăm tot timpul în primejdie și e mai bine să n-o știm. . . În afară de unele rare ocazii. Cum ar fi asta. Acum este în primejdie tabloul și asta nu mă poate lăsa indiferent. Povestește și nu lăsa nimic la o parte.

PAREJA (*În șoptă.*) : Herrera cel tînăr paria pe zece ducați contra celorlalți pictori că regele o să vă interzică să-l pictați. (*VELÁZQUEZ îl privește.*) L-a descris foarte bine pentru cineva care nu-l văzuse niciodată. Și a mai spus. . . că e cea mai mare neghiobie pe care trufia omenească o putea concepe. Rideau în hohote. . .

VELÁZQUEZ : Totul vine de la bătrînul Nardi și de la viesparul ăsta.
(*Arată spre ușa din stînga.*) Cei mai tineri se unesc cu cei mai bătrîni împotriva mea. Trebuie să fiu atent. Continuă. (*Pictează.*)

PAREJA : M-au văzut, și Herrera a zis atunci că dacă cineva s-ar încumeta să vă spună cît de trufaș sînteți pentru cît de rău pictați, ar face un mare bine sufletului vostru.

VELÁZQUEZ : Ce păcat de bălatul ăsta ! Parc-ar avea nouăzeci de ani : spune exact aceleași lucruri ca bătrînul Carducho.

PAREJA : Cineva a intervenit afirmînd că, fără doar și poate, eu nu voi sufla o vorbă, avînd în vedere cît de rău m-ați tratat înainte ca regele să mă elibereze. M-au compătîmit pentru că îndur un stăpîn atît de aspru și m-au aprobat că rămîn totuși la domnia voastră. Numai așa o să pot să mă ridic.

VELÁZQUEZ : Adică te umileau cu cea mai mare milă și bunăvoință. Cum au povestit istoria asta ?

¹ San Felipe el Real — biserică aflată pe Calle Mayor, aproape de locul unde se găsește astăzi Puerta del Sol. Cîteva trepte conduceau spre un atrium deschis, care devenise cel mai celebru loc de birfă din tot Madridul. De-a lungul treptelor se înșirau tarabe cu măruri de tot soiul, care contribuau la atmosfera vioaie și agitată a pleții.

PAREJA: Ca toată lumea. Că am învățat ani de zile pe furiș, pentru că domnia voastră n-ați fi îngăduit niciodată ca un sclav să picteze, că am lăsat o pînă de-a mea în calea majestății sale, și că majestatea sa, văzînd-o, v-a silit să mă eliberați.

(*Rid amîndoi.*)

VELÁZQUEZ (*Rizînd.*): Cred că lumea o să continue să povestească nerozia asta și peste veacuri. Și doar e la mintea oricui că n-ai fi putut învăța atîtea lucruri stînd toată vremea în casa mea, fără ca eu să bag de seamă; dar dacă pot să acuze pe cineva de josnicie, oamenii sînt în stare să creadă orice neghiobie.

PAREJA (*Coboară glasul.*): Pînă și majestatea sa a crezut-o, stăpîne.

VELÁZQUES (*Coboară glasul.*): Șiretlicul a reușit de minune. Juan, fiule: un om nu trebuie să fie sclavul altui om.

PAREJA: Niciodată nu m-ați tratat ca sclav, stăpîne.

VELÁZQUEZ: Pentru că așa socoteam din vremea cînd te-am primit de la socrul meu. Dar dacă te-aș fi eliberat eu, marchizul și toți cei de soiul lui nu m-ar fi iertat niciodată. Au mai spus ceva?

PAREJA: Eu nu puteam să vă apăr cum s-ar fi cuvenit. Ei erau *hidalgos* și creștini din moși strămoși, pe cînd eu nu. Așa că am hotărît să mă îndepărtez. . .

(VELÁZQUEZ se ridică pentru a verifica ceva; este în prim plan, cu spatele spre public.)

VELÁZQUEZ: Juan, cred că voi putea picta tabloul.

PAREJA: Să nu vă îndoiiți nici o clipă, stăpîne.

VELÁZQUEZ: Bineînțeles, dacă regele își dă încuviințarea. Ține paleta.

(PAREJA o ia, împreună cu pensulele, și le pune pe un scaun.)

PAREJA: Nu știu dacă să vă spun, stăpîne. . .

VELÁZQUEZ: Tot mai e ceva?

PAREJA: Nu de la San Felipe, ci de aici de acasă.

VELÁZQUEZ (*Îl privește fix.*): Spune-mi.

PAREJA (*Fără să-l privească.*): Doña Juana m-a întrebat ieri dacă există vreo femeie care. . . să vă placă. Și dacă a existat vreuna. . . în Italia. Eu am răspuns că nu.

(*Tăcere.*)

VELÁZQUEZ: Bine, Juan. Strînge tot. (PAREJA strînge. În fund, ușa din dreapta se deschide și intră infanta MARIA TERESA, care o închide imediat în urma ei. VELÁZQUEZ și PAREJA se înclină adînc.) Alteță. . .

MARIA TERESA (*Zîmbește, ducînd un deget la buze.*): Ssst ! Am reușit să mă eliberez de etichetă.

(*Înaintează cîțiva pași.*)

VELÁZQUEZ: Alteța voastră este plină de mărinimie, venind să stea de vorbă cu un biet pictor.

(*Se uită spre PAREJA, care se înclină în tăcere și vrea să iasă prin fund. Infanta, în fața șevaletului, îl privește șireată pe VELÁZQUEZ.*)

MARIA TERESA: Domnia ta ești prea modest. Nu ieși, Pareja. Cînd începi tabloul mare, Don Diego?

VELÁZQUEZ: Cînd majestatea sa își va da încuviințarea.

MARIA TERESA: Știi că se vorbește deja foarte mult despre el?

VELÁZQUEZ: Bănuiam, alteță.

MARIA TERESA (*Arată schița.*): Spuneai că aceasta voi fi eu?

VELÁZQUEZ: Majestatea sa a spus că, dacă tabloul se va picta, alteța voastră va trebui să figureze în locul Doinei Isabel de Velasco.

MARIA TERESA: Și o vei face?

VELÁZQUEZ: Dacă alteței voastre îi face plăcere. . .

- MARIA TERESA (*Se îndreaptă spre primul balcon*): Îmi face plăcere. Spune-mi, Pareja, cum ai izbutit să pictezi ani de zile fără ca Don Diego să-și dea seama? (*Cei doi se privesc alarmați în spatele ei. Ea se întoarce.*) Mie mi se pare cu neputință.
- PAREJA: Eu... îmi luam din ceasurile de somn, alteță.
- MARIA TERESA (*Îi privește pe amindoi.*): Așa, deci. (*Se îndreaptă spre șevalet și ia paleta și pensulele. Ride.*) Am voie?
- VELÁZQUEZ: Bineînțeles, alteță.
- MARIA TERESA (*Atinge pinza cu pensula*): Așa se face?
- VELÁZQUEZ: Se poate face și așa.
- MARIA TERESA: Acum te-aș ruga să ne lași, Pareja.
(*PAREJA se înclină și iese prin fund, închizând ușa în urma lui. MARIA TERESA îl privește pe VELÁZQUEZ și pune paleta lângă ea.*) Îmi ești prieten, Don Diego?
- VELÁZQUEZ: Sunt cel mai credincios slujitor al alteței voastre.
- MARIA TERESA (*Sec.*): Poți renunța la etichetă. Sintem singuri.
(*Se plimbă.*)
- VELÁZQUEZ: Chiar așa fiind, nu pot...
- MARIA TERESA: Ba eu socotesc că poți. Sau poate nu-ți mai aduci aminte?
- VELÁZQUEZ: Să-mi aduc aminte?
- MARIA TERESA: Eu însă îmi amintesc perfect. Cred că aveam vreo șase ani. Acum știu la ce mă refer?
- VELÁZQUEZ (*Uimit.*): Alteță...
- MARIA TERESA: Am fost lăsată câteva clipe singură cu domnia ta. Și m-ai luat în brațe.
- VELÁZQUEZ (*Tulburat.*): Niciodată nu mi-am închipuit că ați putea să vă aduceți aminte...
- MARIA TERESA (*Fără a-l pierde din vedere.*): Domnia ta ai comis atunci cea mai gravă greșeală față de o persoană regală. Știai foarte bine că nu putem fi nici măcar atinși. M-am întrebat de multe ori dacă nu cumva ai făcut-o ca protest al unui om care nu se socotește inferior nimănui.
- VELÁZQUEZ: Am făcut-o pentru că-mi sînt dragi copiii.
- MARIA TERESA (*Cu blîndețe.*): Uită și acum cine sînt: continui să fiu, de altminteri, o fetiță care nu știe nimic. La Palat copiii sînt mințiți fără încetare. Dar eu vreau să știu. Vreau să știu! Și am nevoie de domnia ta.
- VELÁZQUEZ: Alteța voastră mi-a făcut de multe ori cinstea unor astfel de întrebări...
- MARIA TERESA: Îi voi mai pune o asemenea întrebare prietenului meu de atunci. Pentru că știu că este omul cel mai discret din tot Palatul. Și sînt gata să spun că e și cel mai generos. Pareja ar putea să jure.
- VELÁZQUEZ: Această putere de pătrundere, alteță, este surprinzătoare la o vîrstă ca a voastră.
- MARIA TERESA (*Oftează.*): Asta nu mă face însă prea fericită, crede-mă. Vei răspunde fără să mă minți la întrebarea mea?
- VELÁZQUEZ (*Șovdie.*): Nu știu dacă o voi putea face...
- MARIA TERESA (*Agitată.*): Fără să mă minți, Don Diego! Și așa sînt destule minciuni la Curte!... Încearcă să mă înțelegi.
- VELÁZQUEZ (*Tulburat.*): Cred că înțeleg... Voi răspunde fără să vă mint.
- MARIA TERESA: Știi probabil că, ori de cîte ori am prilejul, umblu singură prin Palat. Tata mă ceartă, dar ceva îmi spune că așa trebuie să fac... Adevărul vieții nu poate încăpea în opreliștile protocolului... Uneori mi se pare că-l întrevăd în duloșia simplă a unei spălătorese, ori în aerul obosit al unui stră-

jer... Surprind câte un cuvânt despre copilul care are fierbințeală, despre recolta care anul acesta va fi mai bună, și mi se deschide o lume... care nu e a mea. Când mă văd, tac cu toții. Ieri... i-am auzit pe doi veterani ai gărzii. Eu aveam de mult o bănuială, dar credeam că poate sînt simple birfeli... Domnia ta n-o să mă minți.

VELÁZQUEZ: Spuneți.

MARIA TERESA (*Tulburată.*): E adevărat că tatăl meu a avut mai bine de treizeci de copii naturali?

VELÁZQUEZ: Toate acestea pot fi foarte primejdioase... pentru amîndoi.

MARIA TERESA: Eu sînt curajoasă. Domnia ta nu?

VELÁZQUEZ: Nu întotdeauna.

(*Stringe paleta și pensulele și se duce să le pună pe bufet.*)

MARIA TERESA (*Neliniștită.*): Nu vrei să-mi răspunzi?

VELÁZQUEZ (*Se întoarce.*): Cum aş putea vorbi despre asemenea lucruri cu un copil?

MARIA TERESA: Voi fi regina Franței.

VELÁZQUEZ: Aveți optsprezece ani. Eu, cincizeci și șapte. Dacă s-ar afla că v-am spus adevărul, nimeni n-ar înțelege una ca asta... Adevărul este o povară coplesitoare: e foarte greu s-o porți de unul singur. Iar la Curte, nimeni — credeți-mă, — nimeni nu cere să-l afle.

MARIA TERESA: Eu vreau adevărul.

VELÁZQUEZ: S-ar putea să alegeți ce-i mai rău. Rangul vostru nu vă va îngădui să-l găsiți aproape niciodată, chiar dacă ați avea tot timpul ochii deschiși. Dar vor izbuti să vi-i închidă la loc... Și în cele din urmă veți adormi din nou, istovită de atîtea căutări... Și poate atunci mă veți blestema, dacă veți avea curajul să vă mai amintiți de mine.

MARIA TERESA: Ajută-mă, Don Diego! Mă înăbuș la curte și n-am încredere în nimeni afară de domnia ta! Tata îmi spune mereu: du-te cu meninele, stai cu regina... Uneori mă întrebă dacă nu cumva sînt bolnavă... Am aceeași vîrstă ca ele, sau sînt mai tinăra chiar, și îmi par niște biete fetețe... Iar tatăl meu... e un copil și el. Numai domnia ta îmi pari... un bărbat. Acum îmi vei spune adevărul?

VELÁZQUEZ (*După o clipă.*): Ceea ce m-ați întrebat este adevărat.

(*Infanta respiră adînc. Apoi se așează într-un jilț. Tăcere.*)

MARIA TERESA: Credința nu este oare posibilă?

VELÁZQUEZ: Rareori.

MARIA TERESA: Atît de vrednic de dispreț e omul?

VELÁZQUEZ: E... imperfect.

MARIA TERESA: Domnia ta ești credincios.

VELÁZQUEZ: Credeți într-adevăr?

MARIA TERESA: Se știe. Și sînt sigură.

VELÁZQUEZ (*Se apropie.*): Trebuie să învățați să iertați slăbiciunea... Toți sîntem slabi.

MARIA TERESA: Știu că trăiesc într-o lume de păcătoși. Însă ceea ce nu pot ierta este minciuna! Când trec pe lângă portretul regelui Ludovic, îmi place să glumesc: «Îl salut pe viitorul meu soț», spun, și doamnele de onoare izbucnesc în ris... Dar eu mă gîndesc: Ce mă așteaptă oare? Se spune că este un mare monarh. Poate că și el e tot o mină de înșelăciuni și necredință. Vîno mai aproape, Don Diego. Acum, cînd sîntem singuri, vreau să trec și eu peste etichetă. (*Îi ia mîna. VELÁZQUEZ e emoționat.*) Facă Domnul ca regele Ludovic... să semene cu domnia ta.

(Lovituri repetate în ușa din fund.)

NICOLASILLO (Vocea lui.): Don Diego, sînteți aici?

MARI BÁRBOLA (Vocea ei.): Putem intra, Don Diego?

VELÁZQUEZ: Sînt piticii.

MARIA TERESA (Cu glas sfîrșit.): Deschide ! Deschide !

(VELÁZQUEZ se îndreaptă spre ușă.)

NICOLASILLO (Vocea lui.): Cuminte, Léon ! Don Diego, uitați cum îmi știe de frică ! Culcat, Léon ! Îți poruncesc eu !

(VELÁZQUEZ deschide. MARI BÁRBOLA face o reverență și intră, legănîndu-se pe piciorușele ei scurte. NICOLASILLO, în ușă, continuă să urmărească un ciine invizibil. Ajunsă la jumătatea galeriei, MARI BÁRBOLA se înclină în fața infantei.)

VELÁZQUEZ: N-o saluți pe alteța sa, Nicolasillo?

NICOLASILLO: Cum? (O vede pe infanta și intră, făcînd o reverență adîncă, după care se repede din nou la ușă și strigă:) Léon, pleacă ! (Un lătrat fioros îi răspunde și el, înspăimîntat, se refugiază la picioarele lui VELÁZQUEZ. De acolo repetă:) Pleacă ! . . . Ați văzut ? Îmi știe de frică.

(Înaintează foarte mîndru. MARI BÁRBOLA este o pitică de vîrstă indefinită, blondă, cu capul diform și vorba gîngavă, în care se poate ghici o vagă urmă de accent german. NICOLASILLO PERTUSATO este născut în Italia, dar vorbește ca un spaniol. E pitic, dar nu e decît un copil: nu are mai mult de patru-sprezece ani și nu arată mai mult de doisprezece. Sînt foarte diferiți unul de celălalt: MARI BÁRBOLA suferă de ceea ce medicina numește astăzi o acondropiasie, după cum indică oasele mari ale feței, degetele boante și mersul legănat al picioarelor ei scurte. NICOLASILLO înclină mai mult spre tipul mixedematos și, fiind și foarte mic de vîrstă, ar putea fi confundat cu un copil normal. Membrele lui sînt fine și proporționate; capul, grațios și rotund, deși începe deja să se perceapă o mărime excesivă și o anume dezarmonie a trăsăturilor. Sînt îmbrăcați frumos, așa cum îi vedem în tablourile de la Prado. NICOLASILLO păstrează o poză țanțoșă și plină de trufie, în timp ce VELÁZQUEZ îl ia de după umeri și-l conduce spre infanta.)

NICOLASILLO: Asta pentru că știe că voi fi gentilom. Nu-i așa, alteță? (Infanta, absentă, schițează un zîmbet vag.)

MARI BÁRBOLA: Nu se pun întrebări infanțelor, Nicolasillo.

NICOLASILLO (Enervat): Mie mi se îngăduie ! (Aleargă spre șevalet.) Cînd ne pictați ?

MARI BÁRBOLA: Nu trebuie să pui atîtea întrebări. Nu se cade unor slujitori.

NICOLASILLO: Noi sîntem mai mult decît atît ! Don Diego o să ne picteze alături de alteța sa infanta Margarita pentru că sîntem foarte importanți. (Ride.) Uite, Mari Bárbole: uite ce urîtă te-a făcut ! Exact așa cum ești !

VELÁZQUEZ: Nicolasillo !

(Infanta îi urmărește cu atenție.)

MARI BÁRBOLA: N-are nici o importanță, sînt obișnuită.

(Își mușcă însă buzele și se retrage către balcoane.)

VELÁZQUEZ: Cere-i iertare lui Mari Bárbole.

NICOLASILLO: Nu vreau.

VELÁZQUEZ: Atunci să-ți spun ceva: o să pictez și ciinele, și el este mai puțin decît un slujitor.

NICOLASILLO (După cîteva clipe de gîndire.): Răutăcioși ! Amîndoi sînteți niște răutăcioși ! (Aleargă spre fundul scenei.)

VELÁZQUEZ: Vino încoace.

NICOLASILLO: Nu vreau ! Și cînd o să mă fac mare, regele o să vă silească să mă pictați în chip de gentilom, cu mustăți mari, uite-așa. (Se întoarce spre el

indignat.) Și în afară de asta, ciinele se numește Léon, iar mie mi se va spune Samson, pentru că ascultă numai de mine.

VELÁZQUEZ (Zimbește.): Și Samson? Dar nu ți se spune deja « Ochi de Linx? »

NICOLASILLO: Și pe drept ! Pentru că-i am ! Mai buni ca ai domniei voastre, domnule pictor. Ce vedeți pe stîngiile ușii aceleia?

VELÁZQUEZ: Culori.

NICOLASILLO: Ei, culori. Acolo e o muscă.

VELÁZQUEZ (Zimbește.): O să te numim atunci pictor de muște.

(MARI BÁRBOLA ride. NICOLASILLO o privește furios și se întoarce spre VELÁZQUEZ.)

NICOLASILLO: Nu vreți să recunoașteți că stați rău cu vederea. De asta sînteți un pictor de norișori și de umbre.

VELÁZQUEZ: Cine spune asta?

NICOLASILLO: Nu știu. Eu așa am auzit.

(Dar privește pe furie spre ușa din stînga, și VELÁZQUEZ observă. Infanta se ridică.

NICOLASILLO aleargă să scotocească în bufetul cu vopsele, iar MARI BÁRBOLA se duce după el și-l ceartă cu voce scăzută.)

MARIA TERESA: Dar aceștia, Don Diego? La Palat sînt mai bine de cincizeci ca ei.

VELÁZQUEZ (Blînd): Sînt lăsați să-și cîștige și ei viața. . .

MARIA TERESA: Dar nu din milă. E adevărat? (Tăcere.) E adevărat?

VELÁZQUEZ: Iar adevărul?

MARIA TERESA: Întodeauna.

VELÁZQUEZ: Nu cred că este din milă.

(MARI BÁRBOLA a auzit. Îi privește, tulburată.)

MARIA TERESA: Mulțumesc, Don Diego. Iartă-mi capriciile. . .

VELÁZQUEZ: Alteța voastră să-mi ierte tristețea.

(Infanta se îndreaptă spre ușa din fun: VELÁZQUEZ și piticii face reverențele de rigoare. Infanta iese.)

NICOLASILLO (Intrînat, se întoarce lîngă Don Diego.): Despre ce vorbești?

MARI BÁRBOLA: Nicolasillo !

VELÁZQUEZ (Într-un gest plin de duioșie îi pune mîna pe pînă.): Despre tine. Spuneam că ești un bălețel și așa te voi picta.

NICOLASILLO: Adevărat?

VELÁZQUEZ: Da. Pentru că atunci cînd vei fi un gentilom, iar eu voi fi murit de mult, să spui: Don Diego m-a pictat foarte frumos. Eu eram pe vremea aceea un bălețel tare drăgălaș.

(MARI BÁRBOLA se îndepărtează, emoționată.)

NICOLASILLO: Dacă vreți, puteți să mă pictați ascultînd. Eu știu să aud foarte departe. Uite, acum vîne cineva pe ușa aceea.

(Arată spre ușa din dreapta, din fundul scenei. Intră PAREJA.) Vedeți? (Începe să sară de bucurie.)

PAREJA: Iertați-mă stăpîne. Doña Juana dorește să veniți o clipă.

VELÁZQUEZ: S-a întîmplat ceva?

PAREJA: S-a sperlat de un cerșetor care întreabă de domnia voastră și nu vrea de loc să plece. I-am spus că așteptați pe majestatea sa și că veți întîrzia.

VELÁZQUEZ: Nu l-ați dat ceva de mîncare?

PAREJA: Ba da, dar e leșinat. (Zimbește.) Eu aș zice că este o veche cunoștință, stăpîne.

VELÁZQUEZ: Cine?

PAREJA: Vagabondul acela care v-a slujit drept model pentru « Esop ».

VELÁZQUEZ (Strigă.): Cine?

PAREJA: Aș putea jura că e el.

VELÁZQUEZ (Pentru sine.): Slavă domnului ! (Se îndreaptă grăbit spre ușă și își ia în drum pălăria, capa și spada.)

PAREJA: Trebuie să vină majestatea sa, stăpîne !

(Dar VELÁZQUEZ îl privește fără să se oprească și iese. PAREJA îl urmărește.)

NICOLASILLO: Doar n-o fi Papa de la Roma !

MARI BÁRBOLA: Ai fost foarte nepoliticos cu Don Diego.

NICOLASILLO: M-a făcut ciine.

MARI BÁRBOLA: Dar e singurul care nu ne tratează ca pe niște ciini.

NICOLASILLO: Tu n-ai de ce te plînge. Dacă n-ai fi alci, te-ai arăta prin bilcluri.

MARI BÁRBOLA: Și aici sîntem tot un fel de animale de bilci.

NICOLASILLO: Eu nu mă compar cu tine. (Se bate cu pumnul în piept.) « Ochi de Linx » intervine de mult în lucruri de mare taină, pentru că vede și aude de departe. Dacă ți-aș spune. . .

MARI BÁRBOLA: Urită îndeletnicire !

NICOLASILLO: Îndeletnicire de bărbați, proasto ! Și eu o îndeplinesc mai bine ca oricare altul, pentru că sînt încă mititel și mă pot strecura în orice colțișor. (Ride.) Mă ascund după obloanele unui balcon sau mă pitulez desubtul unei mese, sau sub scară, și ascult lucrurile cele mai neașteptate. Cînd o să fiu înalt ca Don Diego și o să mă însor cu cea mai frumoasă menină de la Curte, o să vezi tu cine sînt.

MARI BÁRBOLA (În spatele lui, cu duioșie): Tu n-ai să fii niciodată înalt ca Don Diego, Nicolasillo.

NICOLASILLO: Rea ce ești, mincinoasă !

MARI BÁRBOLA: Și n-al să te însori niciodată.

NICOLASILLO (Furiós): Asta tu, tu. . . Cu mutra asta a ta. . .

MARI BÁRBOLA: E drept. Nici eu nu voi avea niciodată un copil pe care să-l sărut. Tu nu poți înțelege ce înseamnă una ca asta. Ești prea mic încă și nu știi că noi nu putem săruta decît. . . cîinii regelui.

NICOLASILLO (Aproape strigînd): Eu sărut cînd am chef pe Doña Isabel, și pe Doña Agustina ! Și odată. . . am sărutat-o chiar pe regină ! Da ! Și a spus că. . . n-a văzut niciodată un băiețel mai drăguț și că. . .

MARI BÁRBOLA: Numai cîinii regelui, băiatul meu. Pentru că tu nu ești un copil. . .

NICOLASILLO: Ba sînt un copil, sînt un copil !

(Izbucnește în hohote de plîns.)

MARI BÁRBOLA (Foarte tulburată): Nicolasillo, băiete, iartă-mă. . . Ești un copil drăgălaș care o să se facă într-o bună zi un băiat frumos. . .

NICOLASILLO: Răutăcioaso !

MARI BÁRBOLA: Da, sînt rea. . . Dar pe tine te iubesc mult. Ești mic și ai nevoie să fi păzit de tine însuși. Eu te ocrotesc, voi veghea asupra ta. Nu trebuie să te mai ascunzi ca să-i spionezi pe alții . . . rămiți toată viața un copil fără vicleșuguri. . . chiar dacă ai să te faci mare. (Îl cuprinde cu duioșie pe după umeri.) Vei fi copilul meu, dacă vrei. . . atîta timp cît eu voi fi în viață. (Se duce să-l sărute pe obraz. NICOLASILLO se trage în lături și se întoarce spre ea.) Copilul meu !. . .

NICOLASILLO: Du-te și sărută cîinii regelui ! (MARI BÁRBOLA se strînge toată într-un hohot mut. Pauză.) Și nu plînge ! (Coboară glasul.) Nu plînge. . . (MARI BÁRBOLA înnăbușă un suspin) Nu plînge. . . (Perdelele se trag încet în fața lor și ne înfățișează din nou casa lui VELÁZQUEZ. Don Diego apare în ușa din fund și, aproape în aceeași clipă, DOÑA JUANA își face intrarea prin stînga.)

DOÑA JUANA: A venit regele ?

VELÁZQUEZ: Lasă asta acum. Unde e omul acela ?

DOÑA JUANA: În bucătărie.

VELÁZQUEZ: Și-a venit în fire?

DOÑA JUANA: Da, a mai prins puteri. Cine este, Diego?

VELÁZQUEZ: Adu-l aici.

DOÑA JUANA (*Face câțiva pași spre ușă și apoi se întoarce spre el.*): Miroase urit, e murdar. . . Și parcă n-ar fi în toate mințile. . . Să plece cât mai repede, Diego ! Copiii. . .

VELÁZQUEZ: Adu-l. (*DOÑA JUANA iese. VELÁZQUEZ își încleștează minile într-un gest de neliniștită așteptare. DOÑA JUANA se întoarce cu PEDRO și se retrage în fundul scenei. PEDRO se uită anevoie la omul care se află în fața lui. VELÁZQUEZ îl privește tintă.*) Dumnezeu să te albă în pază, prietene.

PEDRO: Domnia voastră sînteți Don Diego? Nu văd prea bine.

VELÁZQUEZ: El însuși.

PEDRO: Vă mai amintiți de mine?

VELÁZQUEZ: Nici nu începe îndoială. Nu-ți amintești, Juana? Mi-a servit de model pentru « Esop ».

DOÑA JUANA: El este?

PEDRO: Trebuie să fie mai bine de cincisprezece ani de cînd l-ați pictat.

VELÁZQUEZ: Ce vîrstă ai acum?

PEDRO: Nu-mi mai aduc aminte.

DOÑA JUANA (*Mormăind*): Doamne sfinte !. . .

VELÁZQUEZ: Stai jos.

(*Îl ia de braț.*)

DOÑA JUANA (*Clatină din cap în semn de împotrivire.*): Diego. . .

VELÁZQUEZ: Lasă-ne, Juana.

(*Îl așează pe PEDRO în jilț.*)

PEDRO: Mulțumesc, Don Diego.

(*DOÑA JUANA vrea să spună ceva; VELÁZQUEZ îi aruncă o privire și ea iese prin stînga, descumpănită.*)

VELÁZQUEZ (*Închide ușa și se întoarce.*): În sfîrșit mi-am adus aminte cum te cheamă: Pedro.

PEDRO (*După o clipă de ezitare.*): Vă înșeală memoria. . . Numele meu este Pablo.

VELÁZQUEZ (*Chipul i se întunecă brusc.*): Pablo?

PEDRO: Da, Pablo.

VELÁZQUEZ (*E convins că Pedro minte; începe să fie mai neîncredător*): Poate că-mi amintesc și de domnia ta la fel de prost ca de numele ce-l porți. . .

PEDRO: Vă mai amintiți de lungile noastre discuții?

VELÁZQUEZ (*Rece.*): Adesea. Dar nu știu dacă amintirile sînt cele adevărate. Spune-mi ce dorești.

PEDRO: De fapt nu știu nici eu. . . În anii din urmă m-am gîndit mereu la domnia voastră. Poate că nu trebuia să vin.

VELÁZQUEZ: Ce-ai făcut în toți anii ăștia?

PEDRO: Am hoinărit de colo-colo. Domnia voastră?

VELÁZQUEZ: Am fost numit mare intentend regal. Și am pictat.

PEDRO (*Suspină.*): Ați pictat. . . (*Scurtă tăcere*) Cred că e timpul să mă duc.

(*Se ridică. Amîndoi încearcă să-și ascundă tulburarea.*)

VELÁZQUEZ: O să-mi îngădui să te ajut cu ceva?

PEDRO: Soția domneli voastre mi-a dat cîte ceva de-ale gurii. Vă mulțumesc. (*Tăcere. VELÁZQUEZ își încleștează din nou minile.*)

Aș mai avea o întrebare înainte de a pleca. . . Îmi veți răspunde dacă veți crede de cuviință, și apoi mă duc.

VELÁZQUEZ: Spune.

PEDRO: Mai Țineți minte că-mi vorbeați uneori despre pictura domniei voastre?

VELÁZQUEZ (*Surprins*): Da.

PEDRO: Într-o zi mi-ați spus: lucrurile se schimbă. . . Poate că adevărul stă în aparența lor, care este și ea tot schimbătoare.

VELÁZQUEZ (*Care e din ce în ce mai uimit*): Îți amintești de asta?

PEDRO: Cred că ați spus: dacă am reuși să privim lucrurile altfel decât o făceau cei dinaintea noastră, am putea picta pînă și senzația golului. . .

VELÁZQUEZ: E oare cu puțință să-ți amintești una ca asta?

PEDRO: Ați mai spus: culorile se armonizează după niște legi pe care încă nu le înțeleg bine. Ați aflat care sînt aceste legi?

VELÁZQUEZ: Cred că da, dar. . . mă uluiește o asemenea memorie. Cum poate avea un om atîta interes pentru pictură, fără a fi el însuși pictor?

(*Tăcere*)

PEDRO (*Cu un suris trist*): Pentru că eu, Don Diego, . . . am vrut cîndva să pictez.

VELÁZQUEZ (*În culmea uimirii*): Cum?

PEDRO: Atunci nu v-am spus nimic pentru că voiam să uit cu desăvîrșire pictura. Nu mi-a fost cu puțință. Acum, vedeți. . . Mă întorc la ea. . . cînd știu că nu voi mai picta niciodată. . .

VELÁZQUEZ: Ce puține lucruri știu despre domnia ta! De ce n-ai pictat?

PEDRO: O să vă povestesc.

VELÁZQUEZ: Așează-te. (*Îl împinge încetîșor și se așează alături de el*.) Știi că mă pregătesc tocmai să pictez un tablou care să rezume tot ceea ce știu. Nimic din ce am pictat pînă azi nu s-ar putea asemăna cu el. Acum știu un lucru important: culorile dialoghează între ele. Acesta este începutul secretului.

PEDRO: Dialoghează?

VELÁZQUEZ: La Palat am o schiță a acestui tablou. N-ai vrea s-o vezi?

PEDRO: Abia mai văd, Don Diego.

VELÁZQUEZ: Iartă-mă.

PEDRO: Dar, înainte de a pleca, aș vrea să încerc s-o văd, cu îngăduința domniei voastre.

VELÁZQUEZ (*Îi atinge brațul*): Pedro. . .

PEDRO: Cum ați spus?

VELÁZQUEZ: Pe vremea aceea îmi ascundeai multe lucruri, dar nu mă mințai niciodată. Numele domniei tale este Pedro.

PEDRO (*Bucuros*): Văd că ați rămas același. Iertați-mă. Viața ne silește uneori să facem lucruri tare ciudate. O să vă lămuresc totul.

VELÁZQUEZ: În anii din urmă am crezut că pictez numai pentru mine. Acum știu că pictam pentru domnia ta.

PEDRO: Sînt bătrîn, Don Diego. Mi-au mai rămas puține zile de trăit și mă întreb ce adevăruri mi-a oferit viața. . . Pînă acum nu știu decît că sînt un biet trup nevolnic, bolnav și plin de spaime, în așteptarea morții. Un om istovit, în căutarea unui strop de înțelepciune care să-l odihnească înainte de moarte, de nebunia celorlalți.

VELÁZQUEZ: Vei rămîne aici.

PEDRO (*După un moment de tăcere*): Nu luați încă o asemenea hotărîre.

VELÁZQUEZ: De ce?

PEDRO: Trebuie să mai vorbim.

VELÁZQUEZ: Vom mai vorbi, dar în privința asta hotărîrea mea e luată. Acum te las, pentru că regele trebuie să vină să-mi vadă schița. (*Ride*.) Poate că l-am și făcut să aștepte și asta ar fi lucrul cel mai grav. . . De el depinde dacă

voi putea sau nu să pictez tabloul. Dar pentru mine contează mai mult ceea ce îmi vei spune domnia ta. Vrei să-l vezi în seara asta? Dacă nu ești prea obosit.

PEDRO: Pot să umblu.

VELÁZQUEZ: Atunci peste o jumătate de oră te va aduce slujitorul meu, Pareja.

PEDRO: Sclavul acela al vostru?

VELÁZQUEZ: A fost eliberat de rege pentru că este și el pictor. Dar pe domnia, ta nu vreau să te mint: am izbutit, Pareja și cu mine, printr-un șiretlic.

PEDRO: Cum așa?

VELÁZQUEZ: Domnia ta ți-ai uitat propriile cuvinte?

PEDRO: Care anume?

VELÁZQUEZ: Nici un om nu trebuie să fie sclavul altui om.

PEDRO: Mă faceți să întineresc, Don Diego.

VELÁZQUEZ: Nici domnia ta nu mi-ai uitat pictura. . . Pedro.

PEDRO: Ssst ! De față cu ceilalți continuați să-mi spuneți Pablo.

VELÁZQUEZ: Cum vrei. (Se îndreaptă spre stînga și deschide ușa.) Juana ! . . . Juana ! (Intră DOÑA JUANA. PEDRO încearcă anevoie să se ridice.) Nu te ridica: ești bolnav. (DOÑA JUANA se încruntă în fața acestui neașteptat semn de bunăvoință) Mă întorc la Palat. Omul acesta va rămîne deocamdată aici. Spune-i lui Pareja să-l aducă la atelier peste o jumătate de ceas.

DOÑA JUANA: Să-i dau ceva la plecare?

VELÁZQUEZ: Nu e nevoie, Juana. Rămii cu bine. Te aștept la Palat. . . Pablo.

(Iese pe ușa din fund. DOÑA JUANA, fără a rosti o vorbă, se apropie de PEDRO și îl țintuie cu privirea. PEDRO o privește cu ochii lui aproape orbi, șovăie și în cele din urmă se ridică anevoie și rămîne neclintit în fața ei, în picioare și cu capul plecat. Perdelele din planul întii se trag încet în fața celor două figuri imobile, învăluite încet în întuneric, în timp ce o lumină înaltă și rece crește treptat. lăsînd în penumbra structurile Palatului și luminînd din plin perdelele din centru, Maestrul ANGELO NARDI intră prin planul întii stînga și rămîne în așteptare. De după perdelele din centru apare MARCHIZUL, care se postează pe trepte.)

MARCHIZUL: Consiliul Regal s-a încheiat. Majestatea sa trebuie să vină.

NARDI: N-ar fi mai bine să-i vorbiți domnia voastră?

MARCHIZUL: Maestre Nardi, vă pricepeți la pictură mai bine decît mine. Ssst ! (Arată spre perdele. Miini invizibile le dau o clipă la o parte pentru a-l lăsa să treacă pe regele FILIP al IV-lea, și le lasă apoi să cadă la loc. REGELE a fost întotdeauna un om cu o sănătate precară, cu toate că exercițiile fizice i-au conservat, de-a lungul întregii vieți, aparența unei zvelte robusteți. În ciuda lor însă, constituția subredă și continua activitate erotică la care îl tirăsc pornirile sale innăscute ca și îndatoririle matrimoniale l-au făcut să ajungă la vîrsta de cincizeci și unu de ani pe care-i numără în momentul de față, extenuat și ofilit. Părul așezat cu grijă, și mustățile cu capete lungi, ridicate cu ajutorul cosmeticelor, arată că se înverșunează în a-și păstra alura cuceritoare, dar ele contrastează puternic cu fața suptă, cu privirea obosită și buza de jos moale, sub care atîrnă, turtit, un barbișon anemic. Își vopsește poate părul, care păstrează culoarea blondă cenușie. O inexpressivitate deloc atrăgătoare domnește în fizionomia lui moale și în privirea moartă. E îmbrăcat sobru, în mătase neagră, poartă guler plisat, iar pe piept îi atîrnă lanțul de cavaler al linei de aur. Poartă capă scurtă, spadă și pălărie. Cînd apare, MARCHIZUL și NARDI ingenuchează.)

REGELE: Ridicați-vă.

(Cei doi se ridică.)

MARCHIZUL: Ușier ! Jițul majestății sale !

(Prin planul întâi dreapta apare un ușier, aducând jițul pe care îl așează tot în prim plan, aproape de intrarea laterală. Apoi se înclină și, printre reverențe, dispăre din nou.)

REGELE (Surprins): Dar nu trebuia să mergem la atelierul lui Velázquez?

MARCHIZUL: Mi-am îngăduit să-mi închipui că majestatea voastră ar dori să se odihnească mai întâi câteva clipe.

REGELE (Coboară treptele și se așează): Sint obosit, într-adevăr.

MARCHIZUL (Se apropie): Sufletul mare și senin al majestății voastre nu trebuie să se tulbure din pricina știrilor neplăcute ale Consiliului. Alteori au fost știri și mai rele și, cu ajutorul lui Dumnezeu, le-am biruit pe toate.

REGELE: În el îmi e toată nădejdea. Dar știu că niciodată n-am avut atita nevoie de bani ca acum. . . Am așteptat atita vreme sosirea corăbilor: de ani de zile, aceste șase galioane încărcate cu avuții sint tot singele nostru. . . Șase galioane, marchize ! Și englezii le-au scufundat pe toate. Iar în vremea asta trupele noastre mor de foame.

(Își scoate pălăria.)

MARCHIZUL: Se vor descurca la fața locului, majestate, așa cum au făcut întotdeauna.

REGELE: Poate. Dar prestigiul lor scade. . . Am pierdut Portugalia și sintem pe punctul de a pierde și Catalonia. Pacea ar fi de preferat.

MARCHIZUL: Aurul nu s-a terminat și în Indii, majestate.

REGELE: E drept. Dar cum să facem față cheltuielilor noastre pînă la o nouă trată? Admit că trupele să se descurce. . . cum pot. Dar Spania?

MARCHIZUL: Și ea se descurcă singură, majestate.

REGELE: Nu prea bine, însă. Iar menținerea tronului și a nobilimii?

MARCHIZUL: Cuvîntul regelui cîntărește aur. Înmulțiți ordinele de plată, iar banii vor veni după aceea. Așa trebuie procedat.

REGELE (Clatină din cap): Neguțătorii sint oameni josnici și meschini. Pentru el cuvîntul meu nu prețuiește nimic.

MARCHIZUL: Măriți impozitele.

REGELE: Și mai mult?

MARCHIZUL: Cît va fi nevoie, majestate ! Se poate închipui o mai nobilă obligație pentru țară decît a-și ajuta regele să continue a fi cel mai mare monarh de pe fața pămîntului? Trebuie să vă comunic, de altfel, majestate, știri pe care n-am vrut să le comunic în Consiliu, pentru că nu sint încă pe deplin confirmate, dar care fără îndoială vor bucura pe majestatea voastră.

REGELE: Ce anume?

MARCHIZUL: La Balchin del Hoyo, majestate, au fost descoperite două uși mari, pline de zăvoare și de lacăte, care n-au fost încă deschise. . . Majestatea voastră vede, așadar, că Providența nu ne-a părăsit.

REGELE: Așa să fie. Dar dacă între timp urcăm din nou impozitele, s-ar putea să stîrnim noi nemulțumiri. . .

MARCHIZUL: Răzvrățiții nu pot avea niciodată dreptate împotriva regelui lor. Nemulțumirea este o boală primejdioasă, o buruiană care trebuie smulsă fără nici o milă. În privința asta trebuie într-adevăr să avem ochi de Argus și să dovedim o severitate exemplară. Din fericire, majestatea voastră are vasali capabili să adulmece vîntul răzvrătirii. . . Chiar dacă ar sufla aici la Palat.

REGELE: Ce vrei să spui?

MARCHIZUL: Nu este prima oară cînd credința mea față de majestatea voastră mă silește să insist asupra unor astfel de lucruri. Niciodată nu este mai primejdioasă răzvrătirea, decît atunci cînd se ascunde sub un chip supus.

REGELE (*Se ridică*): Vorbești de Velázquez?

MARCHIZUL: Întocmai, majestate.

(REGELE se plimbă. Tăcere.)

REGELE: Velázquez nu-i un răzvrătit.

MARCHIZUL: Față de majestatea voastră nu, firește: doar nu-i atît de neghiob.

Dar față de mine, de la care primește ordinele pe care se cuvine să i le dau, nu arată decît dispreț și nesupunere.

REGELE: Este un pictor excelent.

MARCHIZUL (*Arată spre NARDI, care rămăsese de-o parte*): Dacă majestatea voastră îi îngăduie maestrului Nardi să vorbească în locul meu, el ar putea arăta, tot în calitate de pictor excelent, unele detalii bizare pe care mi s-a părut a le observa în tabloul pe care «sevilianul» pretinde să-l picteze.

REGELE (*După o clipă*): Apropie-te, măestre Nardi.

NARDI (*se apropie și se înclină*): Majestate. . .

REGELE: S-a mai întîmplat o dată ca domnia ta și Carducho să-mi vorbești nedrept despre Velázquez. Ce voești să-mi spui acum despre tabloul pe care se pregătește să-l execute? Măsoară-ți cuvintele.

NARDI: Majestate, dacă voi greși din nou, mă încred în generozitatea voastră.

REGELE: Ascult.

NARDI: Dacă n-aș cunoaște dragostea pe care Don Diego o poartă tronului, aş spune că vrea să-și bată joc, prin pînza aceasta, de funcția lui de pictor al Curții.

REGELE: Este un tablou al infanțelor.

NARDI: Dar. . . lipsit de orice urmă de respect. . . Lipsa de solemnitate din atitudinile lor le face să pară niște simple doamne de la Curte; slujitorii, piticii, ba chiar și ciinele par tot atît de importanți ca și ele. . . (REGELE se așează din nou. Nardi continuă să vorbească.) Nu este ales un peisaj potrivit pentru fundal, sau cel puțin un decor regal care să corespundă grandorii augustelor voastre fiice, — ci un atelier de pictură în mare neorînduială, cu un șevalet, foarte vizibil pentru că. . . pentru că. . .

REGELE: Urmează.

MARCHIZUL: Cu îngăduința majestății voastre o voi face eu, căci știu că discreția maestrului îl face să șovăie. Un șevalet enorm pe care pictează «sevilianul» însuși. Cel mai intolerabil pentru această pînză este faptul că ea reprezintă de fapt glorificarea lui Velázquez, pictată de Velázquez însuși. Iar altețele lor, împreună cu toți ceilalți, se află în vizită în atelierul acestui înfumurat.

NARDI: Și de aceea pare mai degrabă tabloul unor slujitori insolenți decît cel al unor persoane regale, majestate.

MARCHIZUL: Într-adevăr. Iar cel mai trufaș dintre ei, cu pensulele în mină, confirmă ideea nemăsurată pe care o are despre sine.

NARDI: Nădărduesc din tot sufletul că Don Diego va renunța la ideea de a-l picta în niște dimensiuni atît de impresionante; căci aceasta ar fi, dacă majestatea voastră îmi îngăduie o comparație literară, ca și cum Don Pedro Calderon și-ar fi scris una din marile lui comedii. . . în proză.

MARCHIZUL: Eu n-am de loc încredere în înțelepciunea unui om care a îndrăznit poate, în sinea lui, să creadă că nu este inferior nici chiar supremei grandorii a majestății voastre.

REGELE (*Minios*): Cum?

MARCHIZUL: Se pare că el însuși ar fi spus, majestate, că înălțimile voastre se vor reflecta în oglindă. N-a putut să găsească în tot tabloul un loc cît de mic pentru majestățile voastre, în vreme ce el apare în dimensiuni impunătoare. Nu mă surprinde: eu unul nu l-am auzit niciodată pe Velázquez — și mă îndoiesc că

majestatea voastră ar fi avut vreodată prilejul — exprimînd acele drept e logii pe care dragostea unui vasal o datoreşte unui monarh atît de măreţ, şi pe care alte genii, întru nimic inferioare lui Velázquez, vi le-au închinat fără zgîrcenie. (REGELE îi priveşte pe amîndoi, gînditor. Infanta MARIA TERESA intră printre perdelele din centru.) Alteţa sa regală, majestate.

(REGELE se ridică. MARCHIZUL şi NARDI se înclină şi se retrag cu vădit respect. Infanta coboară treptele, se apropie şi sărută mina tatălui ei.)

REGELE: Unde îţi este suita?

MARIA TERESA: Am preferat să vă caut singură, majestate.

REGELE: Fiica mea, n-ai putea arăta ceva mai multă înţelepciune?

MARIA TERESA: Îmi este oare îngăduit să vă reamintesc făgăduiala de a mă lăsa să asist la Consiliul vostru regal? Dorinţa mea de înţelepciune este mare, majestate; tocmai de aceea am îndrăznit să vă cer această favoare.

REGELE (*Cu un suspin de nerăbdare.*): Treburile triste pe care le-am discutat astăzi n-ar fi adus decît îngrijorare în sufletul unei biete fetiţe.

MARIA TERESA: În felul acesta nu voi înceta niciodată de a mai fi o biată fetiţă, tată.

REGELE: Puteţi să vă retrageţi, domnilor. (MARCHIZUL şi NARDI se duc ceva mai departe.) Regina şi infanta sînt fetiţele mele dragi, pentru a căror fericire sînt nevoit să îndur povara Statului . . . Întoarce-te lîngă regină, fetiţa mea, şi bucură-te de această binecuvîntată neştiinţă. Nu mă supăra.

MARIA TERESA: Greşiţi, majestate, dacă mă socotiţi prea mică pentru a afla tristeţile pe care, oricum, tot ajung să le aflu. La Palat se ştie totul: că am pierdut cele şase galioane, că nu mai sînt bani, că ţara este înfometată, că războiul merge rău. . .

REGELE: La asta te gîndeşti? Îndatoririle tale sînt rugăciunea, şi petrecerile măsurate, potrivite rangului ce-l porţi. Să nu uiţi asta !

MARIA TERESA: Tată, nu vreau decît să fiu de folos ! La Palat se ştiu lucruri pe care nimeni nu îndrăzneşte, poate, să le spună regelui !

REGELE (*Rece.*): Ce fel de lucruri?

MARIA TERESA: Ştiaţi că acum trei zile nimeni n-a mîncat la Palat în afară de familia noastră?

REGELE: Ce spui?

MARIA TERESA: Nu era nimic de mîncare pentru că neguţătorii nu puteau fi plătiţi. Şi, nu mai departe de ieri, majestăţii sale regina nu i s-a putut servi dulceaţa atunci cînd a cerut-o. Au trebuit să se ducă s-o cumpere abia după aceea, cu cîţiva bănuţi oferiţi, în hohote de rîs, de un bufon: Manolillo de Gante.

(*Tăcere.*)

REGELE: Marchize !

MARCHIZUL: Majestate . . .

(*Se apropie.*)

REGELE: De ce a lipsit ieri dulceaţa de la masa majestăţii sale regina?

MARCHIZUL: Vă cer iertare, majestate. A fost o neglijenţă a chelarului. A şi fost pedepsit.

REGELE: E adevărat că acum trei zile nu se găsea nimic de mîncare la Palat?

MARCHIZUL: După cîte ştiu, majestaţilor voastre nu le-a lipsit nimic.

REGELE: Dar celorlalţi?

MARCHIZUL: Vorbeam înainte despre zgîrcenia neguţătorilor, majestate. Dar aş preţui prea puţin dacă n-aş fi în stare să procur cele de trebuinţă. Aprovizionarea a şi fost asigurată.

REGELE: În ce fel?

MARCHIZUL: Măsurî excepţionale, majestate, împotriva . . . neguţătorilor. (REGELE lasă capul în jos.)

REGELE: Te poți retrage. (*Marchizul se înclină și se duce lângă NARDI.*) Vezi dar că lucrurile nu merg chiar atât de rău . . . Lasă-l pe tatăl tău să înfrunte necazurile care au existat întotdeauna . . .

MARIA TERESA: Tată, puțin curaj ! Alegeți alți consilieri !

REGELE: Nu încerca să mă înveți pe mine cum trebuie aleși slujitorii ! Dacă nu te poți vindeca de aceste ciudățenii, ar fi mai bine să te dedici celor sfinte.

MARIA TERESA: Majestate, pacea cu Franța poate depinde de unirea mea cu regele Ludovic.

REGELE: S-ar putea, însă, să nu se facă pace cu Franța.

MARIA TERESA: Dacă Dumnezeu nu vă dăruiește un fiu, eu sint moștenitoarea coroanei voastre.

REGELE (*Minios.*): Așadar, de aici vine totul ! Îți pregătești deja, pe ascuns, mica ta Curte? Mănăstirea te așteaptă, dacă îmi mai stîrnești din nou mînia !

MARIA TERESA: S-ar putea să doresc mănăstirea mai mult decît vă închipuiți, majestate. Poate că de acolo v-aș putea spune cu mai multă tărie să vă păziți de slujitorii nevrednici . . , și de toate plăcerile care nu vă lasă timp pentru treburile regatului.

REGELE (*Cuprins de furie.*): Cum?.. Dispari din fața ochilor mei ! (*Infanta, gata să izbucnească în plîns, face o reverență și iese prin dreapta.* REGELE, tulburat, se îndreaptă spre centrul scenei, unde rămîne pe gînduri. După cîteva clipe, spune:)
Unde trebuia să mergem, marchize?

MARCHIZUL (*Se apropie.*): La atelierul pictorilor, majestate.

REGELE (*Cu voce slabă.*): A, da. Velázquez. Să mergem.

(*Dar nu se mișcă.*)

MARCHIZUL (*Cu jumătate de glas.*): Ușier . . . (*Ușierul reapare și, la un semn al MARCHIZULUI, ia jilțul și iese.*) Cînd poruncește majestatea voastră.

REGELE (*Privește către ușa pe unde a ieșit infanta.*): Dacă aș mai avea un fiu, Marchize, alta mi-ar fi inima. Regina are din nou unele bănuțeli.

MARCHIZUL: Curtea întreagă nădăjduiește, majestate.

REGELE: S-ar putea, însă, să se piardă, așa cum s-a întîmplat cu toți ceilalți . . .

MARCHIZUL (*Cu un suris malițios.*): Să-l amintesc majestații voastre despre toți fiii de sînge care . . . nu s-au pierdut?

REGELE: Nu-mi mai aminti de păcatele mele, marchize. (*Dar suride, melancolic.*) Fără îndoială, așa e: cauza trebuie să fie în ea, nu în mine. E abla un copil !

MARCHIZUL: Afecțiunea și duloșia voastră au făcut-o să înflorească, majestate. Fiți sigur că vă va da un fiu care va fi ulmirea veacurilor.

REGELE: Voi cere să-mi fie aduse din capelă cîrja lui Santo Domingo de Silos și cingătoarea lui San Juan de Ortega, despre care se spune că nu dau greș în asemenea împrejurări.

MARCHIZUL: Adăugați acestor venerate relicve toate atențiile pe care majestatea sa regina și le-ar putea dori. Cred, majestate, că ar fi momentul să faceți la Buen Retiro grădina pe care v-a cerut-o: nu trebuie contrariată cu nimic.

REGELE: Ar fi frumos pentru ea . . . Cinci fîntîni, statui nenumărate . . . Dar costă o sută de mii de ducăți !

MARCHIZUL: Banii vor sosi după începerea lucrărilor.

(*Cortinele se trag în părți.*)

REGELE (*Pe gînduri.*): Da. Îi datorez bucuria asta. Mîine îi voi spune lui Don Luis de Haro să înmulțească bonurile de plată. Hai să-l vedem pe Velázquez. (*Se întoarce și ajunge pînă la trepte.*) Mulțumesc, Nardi. Poți să te retragi.

(*Nardi se înclină și iese prin stînga. Îndărătul perdelelor care au fost trase în lături a apărut atelierul lui VELÁZQUEZ; pictorul stă cu spatele spre șevalet și*

cu fața spre public, într-o așteptare neclintită. Pălăria, capa și spada sînt puse pe consola din fundul atelierului. REGELE urcă treptele, urmat de MARCHIZ. VELÁZQUEZ ingenuchează. MARCHIZUL se oprește în dreptul primului balcon. REGELE se apropie de VELÁZQUEZ, care-i sărută mîna.)

REGELE: Ridică-te.

(VELÁZQUEZ se ridică, uitîndu-se pe sub sprîncene la MARCHIZ. REGELE privește schița. Tăcere.)

VELÁZQUEZ: Pot picta tabloul, majestate?

REGELE: Așteaptă-mă pe scară, Marchize.

(MARCHIZUL iese, între reverențe, pe ușa din fundul atelierului — dreapta, pe care o închide în urma lui. Tăcere. În timp ce vorbește, REGELE face cîțiva pași pentru a se așeza în Jll.). Pictura domniei tale îmi place mai mult ca oricare alta. Dar tabloul acesta este cu adevărat bizar. Eu însumi pictez, Don Diego. Socotești că mă pricep întrucîtva la pictură?

VELÁZQUEZ (Gîndindu-se o clipă.): Majestății voastre îi place pictura mea. Sînt pictori care o detestă. Majestatea voastră înțelege mai mult decît ei.

REGELE: Așază-te lîngă mine.

VELÁZQUEZ: Cu îngăduința majestății voastre.
(Se așază.)

REGELE: Dacă ar trebui să-i lămuresc marchizului motivele predilecției mele pentru domnia ta, n-aș putea să-i spun decît atît: pictorul meu mă intrigă. Sînt . . . Cîți ani sînt de fapt de cînd ești alături de mine?

VELÁZQUEZ: Treizeci și trei, majestate.

REGELE: De treizeci și trei de ani aștept de la el un elogiu plin de smerenie. Toți spun că sînt cel mai mare monarh de pe fața pămîntului: el nu rostește o vorbă.

VELÁZQUEZ: Nu sînt omul cuvintelor, majestate, și în jurul vostru e un alai întreg care vă cîntă imnuri de laudă. De ce să fiu unul mai mult în acest cor?

REGELE: Am îmbătrînit împreună, Don Diego. Am o adevărată afecțiune pentru domnia ta. Ce intenții ascunde acest tablou?

VELÁZQUEZ: Întruchipează . . . unul din adevărurile Palatului, majestate.

REGELE: Care anume?

VELÁZQUEZ: Nu știu cum să explic . . . Eu cred că adevărul . . . stă în aceste momente simple mai mult decît în etichetă . . . Atunci poți iubi totul . . . Cîinele, piticil, fetița asta . . .

REGELE: Te referi la Infanta Margarita?

VELÁZQUEZ: Da, majestate.

REGELE: Pentru domnia ta ea nu e decît un copil oarecare?

VELÁZQUEZ: E un copil, majestate. Alteța sa este un copil încîntător.

REGELE: Întotdeauna mă contrazici cu delicatețe.

VELÁZQUEZ: Nu, majestate. Dar majestatea voastră mi-a făcut cînstea de a-mi îngădui dialogul.

REGELE (Sever.): Continui să mă contrazici.

VELÁZQUEZ: Vă cer iertare, majestate. Credeam că dialogul continuă.

REGELE: Ce-ai spune dacă ți-aș acorda un ordin militar? (VELÁZQUEZ ride.) Rîzi? Și eu care așteptam în sfîrșit niște cuvinte de recunoștință.

VELÁZQUEZ: Vă cer iertare, majestate. Rideam gîndindu-mă la unii dintre cei care le poartă.

REGELE: În câteva rinduri mi s-a părut a înțelege de la domnia ta că ai dori să faci parte dintr-un ordin cavaleresc.

VELÁZQUEZ: Bineînțeles, majestate. De vreme ce adevărata noblețe nu este întotdeauna recunoscută și de vreme ce, pentru unli, un pictor nu este altceva decât un servitor, doresc ca pieptul meu să fie împodobit de o cruce.

REGELE: De care anume?

VELÁZQUEZ: Ar putea fi Santiago, majestate. (*Ride din nou.*) Și m-aș socoti foarte onorat dacă domnul marchiz mi-ar fi naș.

(REGELE se ridică; VELÁZQUEZ la fel. REGELE face câțiva pași.)

REGELE: Ți-ai înșelat vreodată soția, Don Diego?

VELÁZQUEZ (*Descumpănit.*): Cred că... nu, majestate.

REGELE: Femeile nu te neliniștesc de fel?

VELÁZQUEZ: Eu... îmi iubesc soția, majestate.

REGELE: Vrei să spui că eu n-o iubesc pe a mea? (*Tăcere.*) Răspunde!

VELÁZQUEZ: Ferească-mă cerul de a judeca sentimentele majestății voastre.

REGELE: Atunci?

VELÁZQUEZ: Femeile mă mai atrag și acum, majestate. Dar... mi se pare atât de grav să iau toate acestea în glumă... Bărbatul se bucură o clipă, dar poate că în urmă lasă o mamă și un copil care suferă și plîng viața întreagă pentru clipa aceea de desfătare... Nu. N-aș putea.

REGELE: Sîntem din lut, Don Diego. Dar dacă acei copii pot fi hrăniți, iar mamele lor ajutate... E un păcat, știu; dar cel puțin...

VELÁZQUEZ: Ei nu au nevoie numai de bani, majestate. Au nevoie de afecțiune.

REGELE (*Îl privește cu ochi întunecați și apoi se îndreaptă spre schișă, pe care o contemplă îndelung. Rostește încet.*): Păcătoasa viață.

VELÁZQUEZ: Pot picta tabloul, majestate?

REGELE (*Îl privește cu un anume resentiment.*): Încă nu m-am hotărît. (*Își pune pălăria și pornește, brusc, spre fundul atelierului. VELÁZQUEZ ingenuchează. REGELE deschide ușa din dreapta și iese. MARCHIZUL, care îl aștepta pe palier, se înclină la vederea lui. Dispar amîndoi. Se aude imediat o lovitură de halebardă și strigătul unui străjer: « REGELE! » VELÁZQUEZ se ridică, privind spre ușă. Ceva mai departe, glasul unui al doilea străjer: « REGELE! » VELÁZQUEZ smulge brusc schișa și o ridică minios deasupra capului, cu gestul de a o izbi de pămînt. Se aude strigătul și mai îndepărtat al unui al treilea străjer. În același timp, ușa din fundul atelierului — stînga se deschide și apare NIETO.*)

NIETO: Ce s-a întîmplat, vere?

VELÁZQUEZ: Cum?... Nimic. Mă gîndeam la o atitudine.

(Așază încet pînza pe șevalet. NIETO mai face câțiva pași.)

NIETO: Cînd începi tabloul mare?

VELÁZQUEZ: Nu știu.

NIETO: Majestatea sa și-a dat incuviințarea?

VELÁZQUEZ: Încă nu.

(*Traversează atelierul pentru a așeza în bufet câteva pensule și borcănășe. Uitin-du-se precaut în toate părțile, NIETO se apropie și coboară glasul.*):

NIETO: Fii prudent, vere. Ai dușmani puternici. Nu le pot rosti numele. Dar știu că urzesc ceva împotriva domniei tale.

VELÁZQUEZ (*Îi strînge brațul cu afecțiune.*): Îți mulțumesc. Știu cine sînt.

NIETO (*Suspînd.*): Poate că nu-l știți pe cel mai primejdios dintre toți...

VELÁZQUEZ: La cine te referi?

NIETO (*Coboară privirile.*): Don Diego, de multe ori Domnul Dumnezeu nostru alege cel mai nevrednic dintre glasuri pentru a ne face să auzim porunca lui.

Ascultă de rîndul acesta umilele mele cuvinte. Te implor pe singele lui Crist !

VELÁZQUEZ : Nu te înțeleg.

NIETO : Nu te-ai gîndit niciodată că cel mai temut dintre dușmani poate să se joace cu noi pentru a ne duce la pierzare ?

VELÁZQUEZ : Cine anume ?

NIETO : Nu mă refer la vreo ființă în carne și oase, ci. . . la Vrășmașul.

VELÁZQUEZ : Aaa, acum pricep ! (*Zîmbește*). Tot timpul vezi drăcușori prin fiecă ungher, bunul meu văr.

NIETO (*Cu cea mai mare seriozitate.*) : Nu știu dacă domnia ta îți dai seama că, în clipa asta. . . el ne aude.

VELÁZQUEZ (*Îl privește o clipă.*) : Bun înțeles, vere. Domnul să ne ocrotească veșnic împotriva lui. Dar nu știu să mă aflu într-o primejdie mai mare decît cea de toate zilele. . .

NIETO : Să vezi : eu nu găsesc nimic de condamnat în tabloul acesta care se comentează atît. Numai că îl socotesc. . . Cum să spun ? Indiferent.

VELÁZQUEZ (*Se duce să se așeze în jilț.*) : Ei ! Aici îmi pare a fi ceva foarte subtil ! Ce înțelegi printr-o pictură care să nu fie indiferentă ?

NIETO : Una cu sfinți, să zicem. Domnia ta ai pictat cîteva de o mare frumusețe.

VELÁZQUEZ : Și o să mai pictez și altele, n-avea nici o grijă.

NIETO (*Cu exaltare.*) : Cuvintele acestea mă umplu de bucurie ! Alege, ca pictor, drumul cel bun ! Gîndește-te bine, în zilele următoare, înainte de a începe alte lucrări, și căiește-te dacă cumva. . . ai nutrit o clipă ideea de a executa vreo pictură necuviincioasă, ori vreo mitologie din cale-afară de profană. . .

VELÁZQUEZ (*Ride.*) : Liniștește-ți temerile, vere. Uîți că, nici dacă aș voi, n-aș putea picta mitologii din cale-afară de profane. E Interzis.

NIETO (*Îl privește fix.*) : Într-adevăr : e interzis.

VELÁZQUEZ : Prin urmare, nu e nici o primejdie. (*Îl vede pe PAREJA, care apare în ușa din fund — dreptă, aducîndu-l de braț pe PEDRO. Se ridică și se îndreaptă grăbit către noii sosiți.*) Mulțumesc Juan. (*Lui PEDRO.*) Vino încoace. (*Pareja se înclină și iese, închizînd ușa. VELÁZQUEZ îl aduce pe PEDRO în prim plan.*) Ești obosit ?

PEDRO : Puțin.

VELÁZQUEZ : Așează-te. (*Îl ajută să se așeze pe jilț. Către NIETO.*) O să fie un model bun. Are un cap puternic.

NIETO : Vă las.

VELÁZQUEZ (*Rece.*) : Nu mă deranjezi cîtuși de puțin.

(*Traversează din nou atelierul și se duce să-și ia creioane din bufet.*)

NIETO : Eu n-am vrut decît să te previn. . . în Interesul domniei tale. Trag nădejde că vei medita la cele spuse de mine.

VELÁZQUEZ : Fără doar și poate. Voi ști să mă păzesc de vrășmașii de toate soiurile.

NIETO (*Șovăie; nu știe cum să-și ia rămas bun.*) : Nu cred să-l fi văzut vreodată pe omul acesta. . . Nu e cumva bufonul care urma să sosească ?

VELÁZQUEZ (*Ride.*) : Bufonul ? Eu nu-l cunosc prea bine. . . Întreabă-l pe el.

NIETO (*Descumpănit, către PEDRO.*) : Domnia ta ești noul bufon al Palatului ?

PEDRO : Mă tem că nu sînt îndeajuns de slut pentru asta.

(*VELÁZQUEZ își stăpînește un zîmbet.*)

NIETO (*Perplex.*) : Nu, nu e el. . . Domnul să te ocrotească, vere.

VELÁZQUEZ : Și pe domnia ta, vere. (*NIETO iese pe ușa pe care intrase PEDRO și o închide în urma lui. VELÁZQUEZ pune creioanele de-a parte.*) Am rămas în sfîrșit singuri. Vrei să-mi vezi schița ?

PEDRO: Duceți-mă pînă la ea.

(Se ridică. Sprijinit de VELÁZQUEZ, ajunge pînă la șevalet.)

VELÁZQUEZ: S-a întunecat. Să mai deschid o fereastră.

PEDRO: Nu, nu. . . Ochii mei văd mai bine așa. (O lungă pauză. PEDRO contemplă schița cu mare atenție. Îndărătul balconului exterior al Alcazarului se așează, ascunsă pe jumătate de oblon, DOÑA ISABEL, care începe să cînte la lăută «Fantezia» de Fuenllana. DOÑA AGUSTINA, cu un aer visător, se sprijină de cealaltă margine a pervazului.) Bietul animal. . . E ostenit. Amintește de un leu, dar leul spaniol nu mai e decît un biet cîine.

VELÁZQUEZ: Cel mai ciudat e că se numește Léon.

PEDRO: Nu e ciudat, e o fatalitate. Am ajuns să ne mulțumim numai cu numele. (Tăcere.) Da, cred că înțeleg. (VELÁZQUEZ scoate un suspin de ușurare.) Un tablou senin: dar care închide în sine toată tristețea Spaniei. Cel care va vedea aceste personaje va înțelege imediat că sînt iremediabil condamnate durerii. Sînt fantomele vii ale unor ființe care n-au alt adevăr decît moartea. Cel care le va privi miine își va da seama de asta și va fi cuprins de groază. . . De groază, da, căci va trăi o clipă, așa cum mi s-a întîmplat mie acum, în care nu-și va mai da seama exact dacă nu cumva el este o fantomă sub privirile acestor figuri. . . Și va voi să se salveze odată cu ele, să se îmbarce pe corabia nemlîscată care este sala aceasta, căci îl ele privesc, iar el se află deja înlăuntrul tabloului în momentul cînd ele îl privesc. . . Și poate, că în timp ce-și caută propriul chip în oglinda din fund, se va salva pentru o clipă de la moarte. (Își apasă ochii cu degetele.) Ar trebui să vorbesc despre culori, ca un pictor, dar nu mai pot. Abia zăresc. . . Trebuie să fi spus lucruri tare stîngace despre tabloul vostru. Am venit prea tîrziu ca să mă mai pot bucura îndeajuns de el.

VELÁZQUEZ (Care l-a ascultat cu o emoție adîncă.): Nu, Pedro. Pinza asta te aștepta. Ochii domniei tale știu să vadă, îndărătul schiței, tabloul mare. . . așa cum voi încerca eu să-l pictez. Tabloul unor biete ființe răscumpărate de lumină. Am ajuns să-mi închipui că însăși forma lui Dumnezeu, dacă are vreuna, este lumina. . . Ea mă vindecă de toate nebuniile lumii. Dintr-odată văd. . . și mă cuprinde pacea.

PEDRO: Vedeți?

VELÁZQUEZ: Orice: un ungher, profilul colorat al unui chip. . . și mă cuprinde o emoție năprasnică și, în același timp, o liniște desăvîrșită. Apoi, totul trece. . . și mă întreb cum am putut să mă bucur de atîta frumusețe în mijlocul unei asemenea dureri.

PEDRO: Pentru că sînteți pictor.

VELÁZQUEZ: De ce n-ai pictat, Pedro? Ochii tăi osteniți simt pictura mai bine ca ai mei. Mă simt cuprins de umilință.

(Lăuta încetează. Cele două menine vorbesc în șoaptă.)

PEDRO: Sînt istovit. Nu văd. . . (În timp ce VELÁZQUEZ îl conduce spre jilț.) Am învățat la Salamanca, alături de un student nobil. Tatăl lui îmi plătea studiile, iar eu îl slujeam. . . Ori de cîte ori puteam, mă duceam la atelierul maestrului Espinosa. Un pictor fără glorie. . . Ați auzit de el?

VELÁZQUEZ: Nu.

PEDRO (Se așează.): Părinții mei erau niște bieți plugari. . . După trei ani de studii, maestrul Espinosa i-a convins să mă lase ca ucenic la el. . . Într-o noapte, tocmai cînd erau pe punctul de a cădea la învoladă, stăpînul meu a furat de la un alt student o sută de ducați pentru nebuniile lui. Au scotocit peste tot și i-au găsit la mine.

VELÁZQUEZ: La domnia ta?

PEDRO: Ca să scape, îi ascunsese în cufărul meu. Am fost schingiuit: nu puteam să-l învinuiesc pe fiul celui care îmi făcuse atita bine. . . Nu puteam decât să tăgăduiesc, și n-am fost crezut. Am vislit timp de șase ani la galere.

VELÁZQUEZ: Dumnezeu! . . .

PEDRO: Marea este minunată, Don Diego: dar visla nu-i o pensulă. Când ieși de la galere, nu-ți mai rămîne prea mult chef pentru pictură și ești nevoit să-ți cîștigi pîinea așa cum poți. M-am întors în sat: acolo m-am chinuit unsprezece ani. Pînă și prăinții mei mă credeau hoț. Când a început războiul din Flandra m-am înrolat. Mi-am spus: acolo voi deveni alt om. Dar războiul, văzut de aproape. . . e un lucru îngrozitor. . . Nu ne aude nimeni?

VELÁZQUEZ: Nu.

(Meninele, continuînd să vorbească, se retrag din balcon.)

PEDRO (Zîmbește.): Mi s-a părut că aud un zgomot.

VELÁZQUEZ (Se așează alături de el.): Urmează.

PEDRO: De ce? Am trăit cum am putut. N-am mai avut timp să pictez.

VELÁZQUEZ: Mă simt vinovat față de domnia ta.

PEDRO: Cineva trebuia să picteze ceea ce domnia voastră ați pictat, iar eu n-aș fi putut s-o fac mai bine.

VELÁZQUEZ: Dacă plata acestui tablou a fost suferința întregii vieți a unui om. . . nu mai pot să mă bucur.

PEDRO: Dar cine spune că trebuie s-o luați ca pe o bucurie? Domnia voastră ați pictat ca rod al unei dureri adînci, iar această pictură dovedește că și la Palat poți păstra ochii deschiși, dacă dorești acest lucru. Pictura este privilegiul vostru: n-o blestemați. Numai cel care vede frumusețea lumii poate înțelege intolerabilul durerii sale.

VELÁZQUEZ: Atunci. . . mă dezlegi?

PEDRO (Suride.): Sînteți mai mare ca mine, Don Diego.

(Se încovoie brusc; chipul i se contractă.)

VELÁZQUEZ: Te simți rău? (Se ridică și aleargă spre bufet, unde umple un pahar cu apă. PEDRO geme. VELÁZQUEZ se întoarce lîngă el și-i dă să bea.) Azi chem doctorul. Cît timp trăiesc eu, n-o să-ți lipsească nimic.

PEDRO (Zîmbește.): O să adăpostiți un fost galerian?

VELÁZQUEZ (Se întoarce să pună paharul pe bufet): Socoteala asta e de mult închelată.

PEDRO: Nu hotărîți atît de repede. (VELÁZQUEZ se întoarce și-l privește.) Dar . . . nu ne aude nimeni?

VELÁZQUEZ: Dinspre ușile acelea nu ne poate auzi nimeni. Să mă uit aici. (Deschide ușa din stînga și cercetează cu privirea. O închide la loc.) Pictorii au plecat.

PEDRO: Apropiati-vă: trebuie să vă spun ceva . . . Erați un băietan pe vremea cînd s-a întîmplat asta . . . Într-unul din detașamentele spaniole. Nu într-al meu, nu . . . În altul. Țara nu era încă secătultă și se mai puteau găsi de-ale gurii. Dar soldații mureau de foame. Nimeriseră sub ordinele unui căpitan plin de cruzime; se numea . . . (Rîde) Ei! l-am uitat numele celui nenorocit. Nu-i plătea pe soldați și le fura mîncarea. Dacă vreunul din el se plîngea, porunca să fie clomăgit fără milă. Se vorbea prin detașament să se întocmească o jalbă către comandantul taberei, dar nimeni nu îndrăznea s-o facă. Văicărelile, însă, n-au adus niciodată nimic bun . . . Într-o zi au fost clomăgiți trei sulțai care dădeau tîrcoale bucătăriel și unul dintre ei a murit. Atunci stegarul detașamentului i-a așlnut calea căpitanului și . . . l-a omorît. (VELÁZQUEZ se trage înapoi, însăpăimîntat.) L-a ucis în luptă dreptă, Don Diego, în duel! Era un bălat umil care se ridicase prin propriile lui merite. Un om lipsit de prudență, care nu pu-

tea îngădui nedreptatea oriunde ar fi întâlnit-o. Dar își omorise căpitanul. . . și a trebuit să fugă. (Pauză.) Dacă mai trăiește, îmi închipui ce trebuie să se fi întâmplat cu el. La Lorca, peste o mie de oameni s-au ridicat împotriva impozitelor. La Rioja, doi judecători au fost uciși în luna februarie pentru că anunțaseră impozitul pe vin. În Galicia, țărani au ars toată hîrtia cu pecete pentru că li se pusese din nou poprire pe ulei. . . La Palencia, în loc să predea recolta au preferat să-l dea foc. . . Țara întreagă moare de foame, Don Diego. Și, la fel ca în Flandra, li se răspunde cu ciomege, cu execuții. . . Nu, nu cred ca stegarul acela să fi rămas departe de toate aceste dureri, atîta vreme cît l-au mai ținut puterile. Pentru că acum trebuie să fie foarte bătrîn. Trebuie să fie istovit, dornic să moară liniștit, ca un cîine în culcușul lui. . . Dacă cineva i-ar da adăpost, ar fi complicele lui și s-ar expune unui mare risc.

(Pauză îndelungă, VELÁZQUEZ îl privește fix.)

VELÁZQUEZ : Să mergem acasă. (Pedro plînge. VELÁZQUEZ se apropie și-l ajută să se ridice.) Sprijină-te de mine.

(Se îndreaptă spre fundul atelierului.)

PEDRO (Plîngînd) : Sînt bătrîn. Iertați-mă. . .

(Ajung în fundul atelierului. VELÁZQUEZ își strînge lucrurile și deschide ușa; iese împreună cu Pedro și lasă ușa deschisă pentru a-l sprijini. Scurtă pauză. Obloanele celui de al doilea balcon trosnesc și se dau în lături. Dindărătul lor apare NICOLASILLO PERTUSATO care se uită furiș în toate părțile și în cele din urmă iese și o ia la fugă. Se oprește o clipă în fața șevaletului și, după un mormăit disprețuitor, scoate limba spre schiță. Atunci aude glasuri. Sînt frînturi dintr-o conversație între MARCHIZ și DOÑA MARCELA DE ULLOA, care coboară scara din fund. Văzînd că ușa atelierului este deschisă, cei doi se opresc.)

DOÑA MARCELA : Sst ! E deschis.

(Marchizul face cîțiva pași și aruncă o privire înăuntru. NICOLASILLO se ascunde după șevalet.)

MARCHIZUL : Nu e nimeni. Vă mulțumesc pentru această confidență, Doña Marcela. Aveți încredere în mine.

(Vor să plece. NICOLASILLO face cîțiva pași.)

NICOLASILLO : Excelență.

MARCHIZUL (Se trage înapoi.) : Ce cauți tu aici?

NICOLASILLO : Aș vrea să vorbesc cu excelența voastră. E ceva important.

(Se privesc. Perdelele se trag în spatele lor și ne transportă acasă la VELÁZQUEZ. Se întindecă. Prin spatele balconului din dreapta se vede trecînd DOÑA ISABEL DE VELASCO, care poartă în mînă un sfeșnic aprins. Interiorul casei lui VELÁZQUEZ este luminat. DOÑA JUANA intră pe ușa din stînga, cu un sfeșnic pe care-l lasă pe bufet, și se adresează culva din încăperea alăturată.)

DOÑA JUANA : Așezați masa. Don Diego trebuie să sosească.

(Cînd se întoarce, dă cu ochii de VELÁZQUEZ și de PEDRO, care tocmai intraseră printre draperii.)

VELÁZQUEZ : Juana, îl iau pe omul acesta ca model. Va sta la noi.

DOÑA JUANA : Alci?

VELÁZQUEZ : Pregătește-i odaia cea mică și fă-i porție din mîncarea noastră în bucătărie.

DOÑA JUANA (Uluită.) : Diego, odala cea mică este plină de lucruri. . .

VELÁZQUEZ (Zîmbește.) : Tocmai de aceea e nevoie să te ocupi de ea fără întîrziere.

(Se privesc. DOÑA JUANA vrea să se împotrivescă și nu știe cum.)

DOÑA JUANA (Sec.): Va fi precum poruncești.

(Și iese, îmbujorată la față, prin stînga.)

PEDRO (Clatină din cap): Don Diego, eu n-am avut niciodată nici soție, nici copii.

Nu s-a putut. Dar nu mi-aș lerta niciodată să vă supărați soția din pricina mea.

VELÁZQUEZ: Nici nu poate fi vorba de o asemenea supărare, iar de azi încolo familia mea va fi și a domniei tale. Jur că așa va fi!

DOÑA JUANA (Vocea.): Ei, voi două mergeți în odaia cea mică. Scoateți toate lucrurile care sînt înăuntru și lăsați-le pe coridor. O să vedem mîine ce facem cu ele... Cum?... Nu e nevoie să spălați pe jos. Puneți patul mic de lemn. Cearșafurile de culoare închisă... Nu, nici asta... Un sfeșnic? Ca să cadă și să luăm foc cu toții? Nici pomeneală! Hai, urcați repede!... (VELÁZQUEZ a ascultat-o cu chipul înăsprit. DOÑA JUANA intră.) Dacă vrei să măninci, ai masa pregătită în bucătărie.

PEDRO: Domnul să vă răsplătească pentru mila voastră, doamnă.

DOÑA JUANA: Mulțumește-l soțului meu.

PEDRO: Nu vă necăjiți, doamnă. Cunosc drumul.

(Iese prin stînga. VELÁZQUEZ se așează.)

VELÁZQUEZ: Te-aș ruga să-l tratezi pe omul acesta cu ceva mai multă bunăvoință.

DOÑA JUANA: Nu-mi ceri prea mult?

VELÁZQUEZ: Mîine să se spele pe jos în odaia lui și să-i pui un sfeșnic. Vreau să-i dai și ceva haine. E dezbrăcat.

DOÑA JUANA: Numai atît?

VELÁZQUEZ: Așează-te aici, Juana.

DOÑA JUANA: Am treabă.

(Vrea să iasă.)

VELÁZQUEZ: Juana! (DOÑA JUANA se oprește, cu bărbia tremurînd.) Ai fost întotdeauna bună și miloasă... N-o să te îndupleci de un biet bătrîn care n-are pe nimeni?

DOÑA JUANA: O să-i sperie pe copii...

VELÁZQUEZ: Pe tine te sperie.

DOÑA JUANA: Poate să fie un hoț, poate să aducă cine știe ce boală...

VELÁZQUEZ: N-are altă boală decît anii.

DOÑA JUANA: Gîndește-te, Diego! Cum poți ști că nu este Vrășmașul însuși?

VELÁZQUEZ: Juana, o să-ți interzic să mai stai de vorbă cu vărul nostru!

DOÑA JUANA: Ești vrăjlit, ești fermecat și nu-ți dai seama!

VELÁZQUEZ: Nu mai vorbi prostii!

DOÑA JUANA (Strigînd.): Dă-l afară pe omul ăsta!

VELÁZQUEZ: Nu striga! Și ascultă-mă: trebuie să te obișnuiești să-l stimezi pe omul acesta pentru că... pentru că... este ființa care pentru mine prețuiește cel mai mult pe lume.

DOÑA JUANA (Strigînd.): Mai mult ca mine?

VELÁZQUEZ (Își încleștează puternic mîinile.): În alt fel! O să te lămuresc!

DOÑA JUANA (Arată spre mîini, gata să plîngă.): Iar mîinile astea!

VELÁZQUEZ (Le desface cu un gest aproape amenințător.): Ajunge! (Iese prin stînga.)

DOÑA JUANA: Diego, fle-ți milă de mine! Alungă-l! Ți-o cer spre binele tău!...

VELÁZQUEZ (Intră din nou.): Unde e?

DOÑA JUANA: În bucătărie.

VELÁZQUEZ: Nu-l acolo. Te-o fi auzit. O fi ieșit pe ușa din spate. (Vrea să iasă.)

DOÑA JUANA: Dumnezeu a hotărît așa, Diego!

(PEDRO iese pe sub portal și face cîțiva pași șovăitori.)

VELÁZQUEZ: Dacă nu-l găsesc, Juan, n-o să ți-o iert niciodată.

DOÑA JUANA: Diego !

VELÁZQUEZ: Niclodayă.

(Iese prin stînga.)

DOÑA JUANA (la sfeșnicul și iese după el.): Diego ! . . .

(PEDRO traversează scena. Mersul lui nesigur arată cît de rău vede.)

PEDRO: Martin . . . (Caută, fără nici o speranță.) Martin !

(Se oprește, gîfîind. După grilajul balconului din dreapta se zăresc din nou DOÑA ISABEL și DOÑA AGUSTINA.)

DOÑA ISABEL: Alțea sa infanta a adormit. Vino în balcon ! (Ies în balcon.) Se spune că în noaptea asta o să se vadă un glob de foc deasupra Madridului. Așa a visat o călugăriță de la San Plácido.

DOÑA AGUSTINA: Adevărat ?

DOÑA ISABEL: E semn neîndoielnic că majestatea sa regina va avea un fiu care va stăpîni lumea.

(Privesc cerul.)

DOÑA AGUSTINA: De l-am vedea !

PEDRO: Martin !

DOÑA ISABEL: Cine-o fi ?

DOÑA AGUSTINA: Vreun bețiv . . . (Continuă să scruteze cerul. VELÁZQUEZ iese pe sub portal și se uită în toate părțile. Încet, se apropie de PEDRO.) Privește !

DOÑA ISABEL: Ce e ?

DOÑA AGUSTINA: Nu-i acolo ? Nu-i acolo globul de foc ?

(DOÑA JUANA apare și ea în portal și, ridicînd sfeșnicul, încearcă să-și zărească soțul.)

DOÑA ISABEL: Da ! . . . Cred că-l văd !

VELÁZQUEZ: Întoarce-te, Pedro !

PEDRO: Lăsați-mă, Don Diego.

VELÁZQUEZ: Nu, nu pot să te las. Vino. Dă-mi mîna.

(PEDRO i-o întinde timid. Sub privirea tulburată a soției sale, VELÁZQUEZ i-o strînge, emoționat. Rămîn o clipă așa, în timp ce meninele, în extaz, încearcă să descopere, pe cer, globul de foc.)

CORTINA

PARTEA A DOUA

(Înainte de ridicarea cortinei, se aud notele pline de duioșie ale primei Pavane de Milan. E după amiază. Scena din centru înfățișează atelierul. Ușa din fund e întredeschisă. Așezată cu lăuta la fereastra zăbrellă din dreapta, DOÑA ISABEL se lasă în vraja muzicii. PEDRO și MARTIN sînt așezați pe trepte. PEDRO e îmbrăcat în straie simple și curate, de slujitor. Cu o expresie absentă, privește în gol.)

MARTIN: O auzi ? Parc-ar fi un canar în colivie. Nu le pizmuiesc, zău, de fel : cînd nu cîntă, cască. Așa e la Palat. Tu ce zici ?

PEDRO: Tabloul ăsta . . . Nu s-ar putea plăti cu tot soarele din lume.

MARTIN (Enervat.): Mi-ai împuiat capul cu tot soiul de neghiobii despre tabloul ăsta ! Ce poți să știi tu despre el, cînd nu vezi nici cît o cîrțiță ?

PEDRO: Dar îl văd.

MARTIN: l-au sucit capul de tot, doamne și cavaleri ! Nimic nu te tîmpește mai tare decît umplerea burdihanului. Cel puțin te-a lăsat fierbînțelea ?

PEDRO: Nu vrea să treacă de loc. Mi-au luat sînge, dar n-a slujit la nimic. Tu cum o mai duci ?

MARTIN (*Ridică din umeri și arată ghemul de sfoară.*): Lucrez, ca de obicei . . . Mai nimic, pentru că dăjdiile au crescut și toate merg rău . . . Mai ții minte cîntecul ăla din vremea contelui-duce? Acum a început să cînte din nou.

PEDRO: Care cîntecel?

MARTIN: *Amăriți sînt toți,*

Necazul e mare:

Cică se pîn dăjdii

Și pe răsufare.

(*Rid amîndoi. DOÑA AGUSTINA apare și ea la fereastra zăbreliată.*)

DOÑA AGUSTINA: Grăbește-te ! Mica infantă s-a trezit din somn !

DOÑA ISABEL: Să mergem.

(*Se ridică și dispar amîndouă.*)

PEDRO: Vrei să vorbesc cu Don Diego despre tine?

MARTIN: Mai lasă . . . Deocamdată mă descurc.

(*Se ridică.*)

PEDRO: Întoarce-te puțin mai tîrziu. O să am cîte ceva pentru tine.

(*Se ridică. Se îndreaptă amîndoi spre portal.*)

DOÑA JUANA (*Apare în balcon.*): Pablo !

PEDRO: Vin, stăpînă.

(*DOÑA JUANA îi privește bănuitoare și se retrage.*)

MARTIN: Ți-a pregătit biberonul, așa-i?

(*Se linge pe buze.*)

PEDRO: Nu mă poate suferi. E bună . . . dar proastă. Eu însă țin la ea.

MARTIN: Dacă ai ieșișoara ta caldă, de rest nici să nu-ți pese.

PEDRO: Restul . . . Știi, Martin, aș fi dat orice numai să am o nevastă ca ea.

MARTIN (*Își pune mîinile în cap.*): Nebun de legat ! La anii tăi îți mai umblă mintea la înșurătoare? Mi se urcă singele la cap ! Pină și un sfînt și-ar ieși din sărlete ! . . .

(*Pornește spre stînga, bombănind. PEDRO intră prin portal. Cu cîteva clipe înainte, NICOLASILLO PERTUSATO a deschis, cu un aer misterios, ușa din stînga atelierului și a intrat înăuntru. Tocmai se îndreaptă, în virful picioarelor, spre fundul atelierului, cînd își face apariția, coborînd în fugă scările, MARI BÁRBOLA.*)

MARI BÁRBOLA: Unde te-ai ascuns? Ne cheamă alteța sa infantă.

NICOLASILLO: Ssst ! (*Îi face semn să se apropie. MARI BÁRBOLA vine lîngă el.*) Domnul marchiz le-a dat drumul pictorilor și a pus străjeri la cele două intrări ale coridorului: cea de aici (*Arată ușa din stînga, prim plan*) și cea de dincolo. (*Arată ușa din stînga, fund.*)

MARI BÁRBOLA: Și ce-i cu asta? Și la ușa cealaltă stă întotdeauna un străjer.

(*Arată ușa din dreapta, fund.*)

NICOLASILLO: Dar în coridor, niciodată.

MARI BÁRBOLA: S-or fi dat nol ordine.

NICOLASILLO: Cap de nemțoaică ! Dacă s-au pus noi străjeri, bine înțeles că s-au dat și noi ordine ! . . .

MARI BÁRBOLA: Aa, am înțeles ! Don Diego își începe tabloul și nu vrea să fie întrerupt.

NICOLASILLO: Pentru asta nu i-ar fi expediat pe pictori. Încuia ușa . . . și gata . . .

MARI BÁRBOLA: Atunci?

NICOLASILLO: Aici o să se întîmple ceva . . . cu Don Diego. Poate că vor să-l aresteze.

MARI BÁRBOLA (*După o secundă.*): Tu știi ceva despre asta !

NICOLASILLO: Taci !

(Se întoarce și arată spre ușa pe care intrase. Aceasta se deschide și intră REGELE însoțit de dominican.)

REGELE: Ce faceți aici? (Tăcere.) Afară. Și să nu mai apăreți toată după amiaza.

NICOLASILLO: Uf ! . . .

REGELE: Ce vrea să însemne asta?

NICOLASILLO: Uf ! . . .

(Cei doi pitici salută și pleacă alergând ; urcă în goană scările și apoi dispar.

REGELE îi urmărește cu privirea.)

REGELE: Azi noapte am avut un vis rău, părinte . . . (Gest întrebător din partea călugărului.) Da : se făcea că mă aflu într-un salon plin de tablouri și oglinzi . . și . . . în fund . . . îndărătul unei mese, stătea Velázquez. Deodată s-a auzit un clopoșel și cineva a început să mă împingă înspre el . . . Eu eram pe jumătate gol, dar, trecind prin fața oglinzilor, mă vedeam împodobit cu mantia regală și cu coroana . . . Cînd am ajuns foarte aproape, mi-am dat seama că statura pictorului meu era uriașă . . . Părea un Goliat, iar capul lui imens îmi suridea . . . În cele din urmă, a ridicat o mîină de colos și a zis : Nicolasillo și cu tine trebuie să mai creșteți. M-am deșteptat scîldat în sudori. (Zîmbește.) Viclenii de-ale lui Satan, pentru a tulbura limpezimea judecății mele ! . . . Liniștiți-vă, părinte. Cuvioșiile voastre au fost peste măsură de generoase lăsînd în mîinile mele, această chestiune, iar eu o voi examina cu toată severitatea pe care Sfînta noastră Religie o cere . . . Cu atît mai mult, cu cît Don Diego va trebui să răspundă astăzi și unei alte imputări, nu mai puțin grave. Da ! Poate că l-a sunat ceasul !

(Se întorc amîndoi spre fundul atelierului, la auzul vocii MARCHIZULUI, care apare în dreptul ușii.)

MARCHIZUL: Cunoști porunca?

STRĂJERUL : Da, excelență.

MARCHIZUL: Repet-o !

STRĂJERUL (Vocea.): De îndată ce excelența voastră va hotări, nimeni nu va mai intra pe această ușă fără încuviințarea specială a excelenței voastre, în afară de majestățile lor și de pictorul Velázquez.

MARCHIZUL: O duci la îndeplinire începînd din clipa aceasta. (Intră și face cuvenita reverență.) Totul este pregătit, majestate.

REGELE: Ai pus străjeri în fața ușilor?

MARCHIZUL: Am socotit că mă conformez astfel discreției pe care majestatea voastră mi-a recomandat-o.

REGELE: S-ar părea că i-ai pus tocmai pentru ca știrea să se răspîndească mai bine.

MARCHIZUL: Majestatea voastră a ales această încăpere, socotind-o cea mai retrasă.

REGELE: Dar eu n-am pomenit nici un moment despre străjeri. Ar fi fost deajuns să se închidă ușile. Straja din coridor a și stîrnit bănuiele. (Arată spre stînga.)

Pe acolo se plimbă, la ceasul acesta, — sau privesc spre patio — Don José Nieto Velázquez, Doña Marcela de Ulloa, Manuel de Gante și toți ceilalți bufoni.

MARCHIZUL: Cum însă de încăperea aceasta îi desparte o alta, în care nu se va întîmpla nimic, nu vor putea ajunge la nici o concluzie. Dar dacă majestatea voastră socotește de cuviință, retrag îndată străjerii.

REGELE (Îl privește cu răceală.): Să rămînă unde sînt. Ajunge atîta mișcare.

MARCHIZUL: Prea bine, majestate. Maestrul Nardi va aștepta în atelierul alăturat, pentru cazul cînd majestatea voastră va porunci să se înfățișeze și el.

REGELE: Dacă în cele din urmă va fi nevoie, te vei duce s-o chemi, din porunca mea, și pe altelea sa regală.

MARCHIZUL: Da, majestate. Aș putea ști, înălțime, care este principala învinuire care a prilejuit această cercetare?

(REGELE și dominicanul schimbă între ei o privire. MARCHIZUL observă.)

REGELE: De vreme ce vei fi de față, o vei afla atunci.

MARCHIZUL: Întreb, majestate, pentru că acesta ar putea fi un excelent prilej pentru a lămuri la vreme toate greșelile și delictele «sevilianului».

REGELE: Pune ceva mai multă cumpătare în cuvintele domniei tale, și nu vorbi încă de delict, ci numai de greșeli.

MARCHIZUL: Cu cel mai mare respect, majestate, îmi mențin cele spuse. Și dacă majestatea voastră și-ar da încuviințarea, cercetarea din seara aceasta nu s-ar reduce la învinuirea principală, și nici la cealaltă primejdie pe care am avut cinstea să i-o semnalez majestății voastre. Prevăd că aș mai putea aduce, pe lângă acestea, o a treia și foarte gravă acuzare.

REGELE: Nu mi-ai spus nimic pînă acum. . .

MARCHIZUL (Cu strălucirea triumfului în ochi.) Pentru că nu pot afirma încă nimic, majestate; dar aștept informații.

(VELÁZQUEZ apare în fundul atelierului. REGELE îl vede.)

REGELE: Apropie-te, Don Diego.

(VELÁZQUEZ se înclină, închide ușa și se îndreaptă spre REGE, în fața căruia ingenuchează. REGELE îl ridică.)

VELÁZQUEZ: Majestate. . .

REGELE: Trebuie să stau de vorbă cu pictorul meu. (Dominicanul și MARCHIZUL se înclină și ies prin stînga, închizînd ușa în urma lor. REGELE face cîțiva pași.) Don Diego, ți-am fost prieten mai mult decît rege. Dar am primit împotriva domniei tale acușări foarte grave, și acum este regele cel care îți vorbește. Peste o jumătate de oră te vei înfățișa aici pentru a răspunde acestor învinuiri. (Cu blîndețe.) M-aș bucura din suflet dacă ai izbuti să le risipești într-un totu.

VELÁZQUEZ (Neliniștit.): Pot răspunde pe loc, dacă majestatea voastră dorește.

REGELE: Trebuie să fie și alții de față.

VELÁZQUEZ: Încep să înțeleg, majestate. Și, între timp, străjile vor păzi ieșirea.

REGELE: Ce vrei să spui?

VELÁZQUEZ: Vreau să spun, majestate, că toate acestea îmi par a fi solemnitățile unui proces.

REGELE: Este o discuție privată.

VELÁZQUEZ: Cu martori.

REGELE: Nu acesta este cuvîntul.

VELÁZQUEZ: Cu acușatori.

REGELE: Nu, nu. . .

VELÁZQUEZ: Ei bine, cu judecători, atunci.

REGELE: Ți-am spus că nu este un proces! Este. . .

VELÁZQUEZ: O ascultare de martori, majestate?

REGELE: Așa se numește de obicei.

(Pauză.)

VELÁZQUEZ: Majestatea voastră m-a ocrotit pînă acum de toate uneltirile dușmanilor mei. Poate că vreun ticălos a izbutit de rîndul acesta să surprindă buna credință a majestății voastre și. . .

REGELE (Iritat.): Mă crezi un neghlob?

(Se duce să se așeze în jilț.)

VELÁZQUEZ (Lasă capul în jos.): Iertare, majestate. Văd că am pierdut încrederea voastră.

REGELE (Cu glas scăzut.) N-ai avut-o niciodată.

VELÁZQUEZ: Majestate!

REGELE: Nu, pentru că... niciodată n-am reușit să te înțeleg. (Tăcere.) Nu ne aude nimeni în afară de Dumnezeu, Don Diego. Întreabă-ți conștiința. Nu te știi vinovat de nimic?

VELÁZQUEZ (După o clipă.): Voi aștepta să aflu învinuirile, majestate. Pînă atunci trebuie să rămîn aici?

REGELE (Cu involuntară afecțiune.): Poate că ai putea trece mai întîi pe acasă... dacă îmi fîgăduiești să te întorci la vreme. E prietenul cel care ți-o îngăduie... (Se enervează brusc.) De fapt, nu! (Se ridică.) Încă nu știi dacă trebuie să ți-o îngădui! Cînd mă gîndesc că simulezi în fața suveranului o nevinovăție care...

VELÁZQUEZ: Majestate!

REGELE: Lasă-mă să mă gîndesc.

(Spunînd acesteia, se îndreaptă brusc spre balconul interior, și rămîne în dreptul lui, descumpănit și agitat. În spatele lui, VELÁZQUEZ își trece mîna peste frunte, încercînd să înțeleagă. Afară, infanta MARIA TERESA a ieșit în balconul din dreapta și face semn cuiva care se află înăuntru. Apare MARI BÁRBOLA.)

MARIA TERESA: Înăuntru am putea fi auzite.

MARI BÁRBOLA: Mi-a spus Nicolasillo. El crede că s-ar fi urzit ceva împotriva «sevillianului». Excelența sa domnul Marchiz nu-și ascunde bucuria, și toată lumea știe că nu-l poate suferi. El a poruncit venirea străjilor.

(Infanta privește în gol, nehotărîtă. Pitica așteaptă.)

VELÁZQUEZ: Nu reușesc să-mi dau seama cu ce am putut jigni pe majestatea voastră.

REGELE: Taci!

MARIA TERESA: Cine ne-ar putea ajuta, Mari Bárbola?

MARI BÁRBOLA: Nicolasillo?

MARIA TERESA: Nu. Altă fetiță, micuță ca tine... Catalina Rizo, care-mi este credincioasă întru totul. Spune-l să stea de pază în coridorul deschis. Tu stai pe scară... O să-mi spuneți cine intră și cine iese. Du-te!

MARI BÁRBOLA: Da, alteță.

(Pleacă în fugă. Infanta, tulburată, rămîne cu privirea pironită în gol.)

REGELE (Fără să se întoarcă): Îți acord o jumătate de ceas. Folosește-o cît mai bine cu putință.

VELÁZQUEZ: Majestatea voastră nu-mi dă nici cel mai mic indiciu despre învinuirea ce mi se aduce?

REGELE (Se întoarce.): Du-te acasă.

(Infanta dispăre din balcon. VELÁZQUEZ se înclină și face cîțiva pași înapoi. La cea de a doua reverență, REGELE, fără să-l privească, i se adresează din nou.)

REGELE: Te-ai încumeta să distrugi vreuna din picturile domniei tale, Don Diego?

VELÁZQUEZ (Îl privește pe REGE cu mare concentrare și apoi suspină. Începe să înțeleagă.): Cu greu aș izbuti s-o fac, majestate, dacă ea nu se mai află în stăpînirea mea...

REGELE: Mă refeream la cazul cînd ea s-ar afla încă în stăpînirea domniei tale. Dar nu-mi răspunde nimic. Du-te acasă.

VELÁZQUEZ (A înțeles.): Mulțumesc, majestate. Cu îngăduința majestății voastre.

(Se înclină din nou și se retrage. Perdelele se trag în fața lor pentru a înfățișa casa lui VELÁZQUEZ. Străjerul burgund traversează încet scena, de la stînga spre dreapta.

DOÑA JUANA intră pe ușa din stînga, urmată de MAZO. Aduce în mîini tava cu serviciul de apă, și o așează pe bufet.)

DOÑA JUANA: Mă rog! în zadar.

MAZO: Dar ieri mi-ați îngăduit să urc și să-l privesc.

DOÑA JUANA: Am făcut rău. Tabloul acesta nu trebuie să mai fie văzut de nimeni.

MAZO: Dar cei care l-am văzut deja. . .

DOÑA JUANA: Cu atât mai puțin! *(Face câțiva pași spre balconul din dreapta și încearcă să zărească ceva printre stîngiile oblonului.)* Cu fața la perete pînă murim cu toții. Așa trebuie să rămînă. *(VELÁZQUEZ, cu spadă, pălărie și capă, intră în scenă prin dreapta, cu un aer întunecat. În mijlocul scenei se oprește o clipă și își privește casa. Infanta MARIA TERESA apare lingă geamurile balconului și, fără a ieși, îl privește cu ascunsă, dar concentrată atenție. Lingă ea se află MARI BÁRBOLA. VELÁZQUEZ își continuă drumul și intră pe sub portal. Infanta face un pas înainte, pentru a-l urmări, neliniștită, cu privirea.)*

MARIA TERESA: Întoarce-te la postul tău.

MARI BÁRBOLA: Da, alteță.

(Pleacă. Infanta se retrage și ea. DOÑA JUANA se întoarce spre MAZO.)

DOÑA JUANA: Știi că l-a arătat-o și cerșetorulul?

MAZO: Lui Pablo?

DOÑA JUANA: Da; se întîmplă ceva cu soțul meu.

(PAREJA intră printre draperii.)

PAREJA: Domnia sa Don Diego s-a întors, stăpînă.

DOÑA JUANA: La ora asta? *(VELÁZQUEZ intră în urma lui PAREJA și-i privește pe toți. DOÑA JUANA aleargă în întîmpinarea lui.)*

Esti bolnav, Diego? Arăți rău!

(PAREJA vrea să se retragă.)

VELÁZQUEZ: Nu pleca, Juan! Copiii sînt aici?

MAZO: Au ieșit în Grădina Stareței cu Dueña.

VELÁZQUEZ: Și servitorii?

DOÑA JUANA: Sus. Pablo e în bucătărie. S-a întîmplat ceva?

(VELÁZQUEZ își toarnă un pahar cu apă și bea.)

VELÁZQUEZ: O să încep cu tine, Juan. *(Către PAREJA.)* Ai vorbit cu cineva despre tabloul pe care l-am pictat sus?

PAREJA: Eu, stăpîne?

(DOÑA JUANA se îndepărtează, neliniștită.)

VELÁZQUEZ: Gîndește-te bine: vreun cuvînt nechibzult care ar fi putut să-ți scape...

PAREJA: Numai față de glerele domniei voastre. . .

VELÁZQUEZ: Jură.

DOÑA JUANA: Diego, atât de grave sînt lucrurile?

VELÁZQUEZ: Juri?

PAREJA: Jur pe veșnica mea mîntuire, stăpîne.

VELÁZQUEZ *(Lui MAZO.)*: Nicl tu n-ai vorbit, fiule?

MAZO: Cu nimeni. . . În afară de cei de față.

VELÁZQUEZ: Pe tine n-ar trebui să te întreb, Juana.

MAZO *(Indignat.)*: Don Diego!

VELÁZQUEZ: Nu admit tonul ăsta! Numai voi trei știați de tablou. Unul din voi a vorbit.

DOÑA JUANA: I l-ai arătat și lui Pablo. . .

VELÁZQUEZ: Nu știi ce spui.

MAZO: Cu cel mai mare respect, Don Diego. . . Ne jigniți îndoindu-vă de noi, și de el nu.

VELÁZQUEZ *(Cu un zîmbet amar.)*: E drept. Va afla și el, Pablo!. . .

DOÑA JUANA: Diego, doar n-o să-l aduci aici!

(Dar VELÁZQUEZ iese prin stînga și de acolo se aude vocea lui care-l strigă din

nou pe Pablo. Toți se privesc. DOÑA JUANA se duce să se așeze în jilț. VELÁZQUEZ se întoarce cu PEDRO.)

VELÁZQUEZ: Pablo, cu cine ai mai vorbit despre tabloul pe care ți l-am arătat sus?
PEDRO: Cu nimeni altcineva în afară de domnia voastră.

VELÁZQUEZ: Doña Juana ar prefera să juri.

DOÑA JUANA: Eu n-am spus asta!

PEDRO: Doña Juana n-ar da crezare jurământului unui cerșetor. Dar domnia voastră știți că eu n-am vorbit cu nimeni.

VELÁZQUEZ: Bineînțeles că știu. (Celorlalți.) Am timp puțin și trebuie să descopăr, înainte de a mă întoarce la Palat, cine dintre voi minte. Îl rog să ne cruțe pe toți de clipele acestea de rușine. (Tăcere.) Nimeni? (Vine lângă JUANA, care-l privește tremurând.) Tu nu te-ai despărțit nici o clipă de cheie, Juana?

DOÑA JUANA: Nu...

VELÁZQUEZ: Nimeni nu putea să-l fi văzut: nici servitorii, nici copiii...

DOÑA JUANA (Cu un firicel de voce.) Nimeni. (Tăcere.)

VELÁZQUEZ: De ce mă urai tu în Italia, Juan?

PAREJA: Ce spuneiți, stăpîne?

VELÁZQUEZ: Spun că spre sfîrșitul călătoriei noastre în Italia mă urai și te întreb care era pricina.

PAREJA: Întotdeauna v-am iubit ca pe un binefăcător!

VELÁZQUEZ: Întotdeauna, nu. Știi să minți, deci s-ar putea să fi fost tu. (Minios.) Tu ai fost!

PAREJA: Am jurat, stăpîne!

(VELÁZQUEZ se apropie de el, în neliniștea celorlalți. DOÑA JUANA se ridică.)

VELÁZQUEZ: Cum să te cred, dacă mă minți?

PAREJA: N-am fost eu... stăpîne...

VELÁZQUEZ: Ah, n-ai putut să uiți cuvîntul ăsta! Prea mulți ani ai fost sclav! Aveai un stăpîn generos, dar un stăpîn! Și-l urai!

PAREJA: Nu, nu!

VELÁZQUEZ: Și poate că ți-ai potolit în felul ăsta o veche sete de răzbunare care nu-ți dădea pace! Acum, cînd te-am eliberat, m-ai lovit pe la spate!

PAREJA (Cade în genunchi, în fața lui; încearcă în zadar să-i sărute miinile.): Iertare, stăpîne. Am mințit, am mințit și n-ar fi trebuit să vă mint niciodată!... (Exclamațiile înăbușite ale celorlalți îi subliniază cuvintele.)

VELÁZQUEZ: Atunci mărturisește!

PAREJA: Da, da stăpîne... E adevărat că v-am urît... Dar nu v-am trădat niciodată: jur pe tot ce am mai scump!

VELÁZQUEZ: De ce mă urai?

PAREJA: Iertare, stăpîne, iertare...

VELÁZQUEZ (Îi zgîlție violent.) Vorbește!

PAREJA: Pentru... fata aceea de la Roma.

VELÁZQUEZ (Descumpănit.): Care fată?

PAREJA: Acea care v-a slujit drept model... Era... tot ce văzusem mai frumos pe lume... Aș fi dat pentru ea totul, totul... Și dacă ea mi-ar fi poruncit să vă ucid, atunci da... atunci aș fi făcut-o... Dar își bătea joc de mine. Era o tirfă și mă disprețuia. Nu-mi spunea decît «negru», «monstru»... în timp ce domniei voastre vă oferea totul.

VELÁZQUEZ: Ce spui?

PAREJA: Domnia voastră îi plăceați... Mult de tot... Mi-a spus chiar ea... Iar eu... eram pradă tuturor chinurilor. Domnia voastră erați cel mai mare dintre toți pictorii; eu nu eram decît un blet ucenic. Domnia voastră erați liber și

chipeș; eu, slugă și sclav. . . Eu aș fi murit pentru ea, iar domnia voastră. . . domnia voastră. . .

VELÁZQUEZ: Eu, ce?

PAREJA: O aveai fără nici un efort.

DOÑA JUANA: Diego! . . .

VELÁZQUEZ (Lui PAREJA.): Chiar ai crezut asta?

PAREJA (Într-un strigăt de supremă sinceritate.): O cred și acum!

(Hohotește de plins, prăbușit în genunchi.)

VELÁZQUEZ: Și acum te-ai răzbunat.

PAREJA: Asta nu! N-am fost eu! Mi-aș da și viața pentru domnia voastră! Stăpîne! Stăpîne! . . .

VELÁZQUEZ: Ridică-te. Hai, ridică-te!

(PAREJA se ridică și se îndepărtează, doborât de durerea lui.)

PEDRO: Nenorocit lucru, sclavia.

MAZO: Omul ăsta nu poate să-și țină gura?

VELÁZQUEZ: Omul ăsta poate să spună tot ce-l este pe plac, pentru că el e nevinovat.

Poți să spui și tu același lucru?

MAZO: Mă jigniți!

DOÑA JUANA: Ce s-a întâmplat, Diego?

(Pauză.)

VELÁZQUEZ: Am fost denunțat la Sfântul Oficiu.

DOÑA JUANA (Strigînd.): Cum?

MAZO: Pentru tabloul acesta?

VELÁZQUEZ: Pentru tabloul acesta.

DOÑA JUANA: Ce poate să ți se întâmple?

VELÁZQUEZ: O să aflu curînd. Astă seară voi fi judecat.

DOÑA JUANA (Fringîndu-și mîinile.): Astă seară?

VELÁZQUEZ: Cel care m-a trădat să spună. O să țin seama că eu sînt vinovatul: nu trebuia să am încredere în nimeni. Juan, dacă ai fost tu, te lert. Sau tu fiule. Poate dintr-o ușurătate, din dorința de a povesti ceva surprinzător . . .

MAZO: N-am să mai încerc să vă risipesc bănuiala, deși mă doare sufletul. Și eu am bănuielele mele, cărora vă înverșunați să nu le dați crezare (Arată spre PEDRO), dar nu este timpul să lămurim lucrurile, ci să vă ajutăm. Eu vă ofer umilul meu sprijin și vă rog din toată inima să-l acceptați. Este cel mai mic lucru pe care pot să-l fac pentru domnia voastră, căruia vă datorez totul. Dacă cineva trebuie să se salveze, acela sînteți domnia voastră.

VELÁZQUEZ: Cum?

MAZO: Îngăduiți să mă declar eu autorul acestui tablou.

(VELÁZQUEZ se schimbă, brusc, la față.)

VELÁZQUEZ (Rece.): Cum trebuie să înțeleg asta, fiule? Ca o dovadă că n-ai fost tu trădătorul, sau ca regretul de a fi fost tu?

MAZO: Luați-o cum doriți, și acceptați.

(În culmea tulburării, DOÑA JUANA se așează din nou.)

VELÁZQUEZ: Mă gîndesc la altceva . . . Mă gîndesc că ești socotit discipolul meu și că lingușitorii ți spun că picturile tale seamănă cu ale mele . . .

MAZO: M-am străduit să învăț de la domnia voastră.

VELÁZQUEZ (Ridicînd glasul.): Și te-ai lăudat pe coridoarele Palatului că nu mai ai nimic de învățat de la maestrul tău. (MAZO coboară privirile.) La Palat se află toate, fiule . . . Dar încă n-ai învățat destul ca să pictezi un tablou ca ace-

ta ! Nu, Bautista ! Nici chiar dacă te-ai duce să dai seamă în locul meu ! Tablouri ca acesta n-o să fie niciodată ale tale, oricât de mult ai dori-o !

MAZO (*foarte tulburat.*): Maestre !

VELÁZQUEZ (*Scirbit.*): Taci ! (*Îi privește pe toți.*) Nenorocit lucru să fii om, Pablo. Aproape toți sîntem sclavii cuiva.

PEDRO: Da. Bărbații . . . și femeile.

(*Deodată, DOÑA JUANA izbucnește în plîns. VELÁZQUEZ o privește și, brusc, înțelege. Se apropie. Ea îl privește în ochi și își întetește hohotele.*)

VELÁZQUEZ (*Celorlalți.*): Treceți dincolo.

(MAZO și PAREJA ies printre perdele.)

PEDRO: Eu mă simt mai bine în bucătărie, Don Diego.

(*Și iese prin stînga.*)

VELÁZQUEZ: Deci tu erai.

DOÑA JUANA: Nu pot să cred că el te-a denunțat !

VELÁZQUEZ: El? . . . (*Se lovește cu palma peste frunte.*) Ce prost sînt. Vărul nostru José, bineînțeles.

DOÑA JUANA: Nu se poate să fie el. Îți datorează atîta . . .

VELÁZQUEZ: Tocmai din pricina asta. I-ai arătat tabloul?

DOÑA JUANA (*În șoaptă.*): Da. Dar am făcut-o ca să te ajut, Diego !

VELÁZQUEZ: Ești convins?

DOÑA JUANA: Te îndoiești de mine?

VELÁZQUEZ (*O privește fix.*): Tu ești cea care se îndoiește.

DOÑA JUANA: Eu?

VELÁZQUEZ: O dovedește glasul tău. Nu știi bine dacă ai călcat voința soțului tău ca să-l ajuti, sau ca să-i faci un rău.

DOÑA JUANA: Eu? Ție?

VELÁZQUEZ: Ce îndoială de nesuportat, nu-i așa? Cînd i-ai arătat tabloul, îți repetai în gînd: E spre binele lui Diego al meu, e spre binele lui ! Încercal să acoperi cealaltă voce care-ți spunea: Fă-i puținel rău . . . Nu din cale-afară de mult. Dar să sufere . . . Și tu suferi din cauza lui, te-a umilit cu femeia asta și cu altele . . .

DOÑA JUANA (*Își astupă urechile.*): Taci, taci !

VELÁZQUEZ: Adevărul doare întotdeauna. (*Oftează.*) Nu te învinuiesc, Juana. Ai ajuns la o vîrstă prielnică nebulilor de acest fel . . . Trebula să prevăd . . .

DOÑA JUANA: Ești crud . . . Uiti cît de puțin m-ai ajutat . . . Mă umileai închinîndu-te cu femeia aceea; de cînd ai fost în Italia mă umilești fără încetare . . . Nu te gîndești decît la pictura ta, fără să vrei să bagi de seamă că alături de tine se chinuiește o femeie care a început să îmbătrînească . . . și care ți-a fost credincioasă.

VELÁZQUEZ: Și nu te-ai gîndit niciodată că s-ar putea să fi tu de vină?

DOÑA JUANA: Eu?

VELÁZQUEZ: Eram căsătorit de patru ani și trăiam ca doi copii fericiți . . . Ți-am cerut ceva și tu m-ai refuzat. Nu te-am mai rugat a doua oară.

DOÑA JUANA: Despre ce vorbești?

VELÁZQUEZ: Te-am rugat să-mi pozezi ca să pictez o Venus. Și te-ai împotrivit . . . Speriată, tulburată, miniată pe mine pentru înfrîngerea . . .

DOÑA JUANA (*Al cărei chip acuză o bruscă amintire.*): O femeie cinstită nu poate consimți la un asemenea lucru. Propriul meu tată spunea asta și era pictor.

VELÁZQUEZ (*Cu dispreț.*): Era un pictor prost.

DOÑA JUANA: Atental la onoarea mea, la pudoarea mea !

VELÁZQUEZ: Eram bărbatul tău. Dar nu mi-a slujit la nimic să-ți explic, să te lămuresc... M-am izbit de un zid.

DOÑA JUANA: N-ar fi trebuit să te gîndești niciodată la asemenea tablouri.

VELÁZQUEZ (*Minios.*): Eram pictor!

DOÑA JUANA: Nici un pictor spaniol n-a făcut asta!

VELÁZQUEZ: Am făcut-o eu! Și n-ai dreptul să te mîri dacă, după refuzul tău, am fost nevoit să-mi caut modelele aiurea. Dacă ai fi primit, te-aș fi pictat cînd erai încă tînră, iar acum ai fi fost o soție veselă și împăcată, fără îndoieli și fără suferințe.

DOÑA JUANA (*După o clipă.*): Și de atunci... nu mă mai iubești?

VELÁZQUEZ (*Se apropie și o mîngie pe păr.*): Am continuat să te iubesc, Juana. Într-atît, încît... mi-a fost cu neputință să te înșel cu vreo altă femeie. Ți-am fost credincios tot timpul: în Italia și aici. Dar a trebuit să mă resemnez ca tu să nu înțelegi asta. (*DOÑA JUANA plînge.*) Nu sînt supărat pe tine, Juana... Oricum, ai fost o soție devotată. Dar nu mai pot avea încredere în tine.

(*Se îndepărtează. Ea se ridică și aleargă după el.*)

DOÑA JUANA: Ba da, poți! Mai dă-mi o dovadă a încrederii tale și vei vedea. (*Tăcere.*)

VELÁZQUEZ: Ți-o voi da. (*Coboară glasul.*) În Italia am mai pictat încă două din aceste primejdioase drăcoace.

DOÑA JUANA: Tot Italia!...

VELÁZQUEZ: Se află în două palate din Madrid. Nimeni nu știe de ele, în afară de stăpînii lor. Asta nu i-o vei mai spune lui Nieto...

DOÑA JUANA: Nu, nu!...

VELÁZQUEZ: Vezi că tot... te mai iubesc.

DOÑA JUANA: Diego...

(*Îl cuprinde într-o timidă încercare de îmbrățișare, pe care el o acceptă.*)

VELÁZQUEZ: Dă-mi cheia.

DOÑA JUANA (*O scoate în grabă de pe inelul cu chei și i-o întinde.*): Da, da! Distruge-l și eu îl voi arde! Vei putea spune că nu mai există, că n-a fost decît o schiță...

VELÁZQUEZ (*Păstrează cheia.*): Tabloul acesta nu va fi distrus.

DOÑA JUANA: Dar bine, Diego, dacă vin să cerceteze?

VELÁZQUEZ: Tabloul acesta nu va fi distrus atîta vreme cît eu voi putea s-o împiedic! Îți iau cheia ca să n-o faci tu.

DOÑA JUANA (*Zdrobită.*): Ce-o să se întîmple cu tine?

VELÁZQUEZ: La noi nu se poate prevedea niciodată care va fi pedeapsa... Dacă o simplă dojană, sau tlchia de «posedat».

(*Își lovește cu furie palma unei mîini cu pumnul celeilalte.*)

DOÑA JUANA (*Timid.*): Diego, sînt alături de tine...

(*El se întoarce încet cu un suris de fatală superioritate, care este forța lui amară. Timp de cîteva clipe o privește în tăcere. Chipul lui este cu desăvîrșire senin.*)

VELÁZQUEZ: Liniștește-te. Eu nu mai sufăr.

DOÑA JUANA: Ba da, suferi...

VELÁZQUEZ: Nu, pentru că privesc. Și este minunat.

DOÑA JUANA: Ce anume?

VELÁZQUEZ: Nu te mișca...

DOÑA JUANA (*Își dă seama că acum e pictorul cel care o privește și strigă*): Ah!...

Nu te înțeleg! N-o să te înțeleg niciodată! (*Si iese în goană printre perdele, VELÁZQUEZ ridică sprincenele într-un gest disprețuitor. Prin stînga apare PEDRO.*)

VELÁZQUEZ (*Ride.*): Pedro, oare lumea e într-adevăr îngrozitoare?

(PEDRO nu-l răspunde. Lui VELÁZQUEZ i se întunecă chipul.)

Iartă-mă. Îmi e de ajuns să te văd ca să știu că așa e. La Palat am tremurat pentru tine: o clipă am crezut că ai fost descoperit. Apoi am înțeles că regele vorbea despre pictura mea. (*Se apropie.*) Vreau să încerc ceva ce nu se prea obișnuiește, Pedro: să fiu confruntat cu acuzatorul mei. Dacă reușesc, s-ar putea să câștig partida. Dacă nu... , poate că nu ne mai vedem niciodată.

PEDRO: Amintiți-vă cuvintele acestea, dacă sînt cumva ultimele pe care vi le adresez. (*Îi strînge mîna.*) De vreme ce vă veți înfrunta cu perfidia și minciuna, mințiți, dacă este nevoie, pentru binele picturii voastre, care e adevărată. Fiți demn, dar fiți abil.

VELÁZQUEZ: Mulțumesc, Pedro.

(*Își retrage mîna și iese, iute, printre perdele.*)

PEDRO: Mult noroc...

(*Ridică din umeri cu un gest resemnat. O pauză. Printre perdele intră DOÑA JUANA, care-și stăpînește cu greu mișcările feței, stîrnite de mintea ei supraexcitată.*)

DOÑA JUANA: O să fac tot ce-mi va spune el; tot. Dacă el te iubește, Pablo, o să te iubesc și eu: poți să l-o spui.

PEDRO: Liniștiți-vă, doamnă.

DOÑA JUANA: Cînd se întoarce, o să mă ajuți să-l recîștig. (*Umilă.*) ... Te implor.

PEDRO: Voi încerca, doamnă. Liniștiți-vă...

DOÑA JUANA: Mă duc să-ți aduc pîinea. O să-ți aduc jumătate de lipie: știu că o împarți cu un bîet cerșetor și nu e drept să mîniîci mai puțin... Lui Diego nu i-ar plăcea.

(*Iese prin stînga. PEDRO clatină din cap, îndușoșat. VELÁZQUEZ, în tînută de stradă, iese prin portal urmat de MAZO și de PAREJA. Traversează scena. Înainte de a ieși prin dreapta, VELÁZQUEZ se oprește o clipă și se întoarce să-și mai privească o dată casa. În același moment, PEDRO își împreună mîinile într-un gest de durere.*)

VELÁZQUEZ: Să mergem.

(*Ies. Prin stînga intră MARTIN, care se duce să se așeze pe trepte. Se scarpină, apoi cascade; scotocește în zadar prin traistă. DOÑA JUANA se întoarce cu o jumătate de pîine.*)

DOÑA JUANA: Ia-o.

PEDRO: Mulțumesc. O să mai ies și eu puțin pe afară... Domnia voastră doriți să fiți singură.

DOÑA JUANA: Da, da; du-te și întoarce-te ori de cîte ori ți-e vola.

PEDRO: Cu îngăduința voastră, doamnă.

(*Se înclină și iese printre perdele. DOÑA JUANA cade deodată în genunchi și-și face semnul crucii. Perdelele din prim plan se închid în fața ei. Prin dreapta intră un Alcalde de Curte și doi Alguazili. MARTIN tresare la vederea lor, dar hotărăște să nu se miște din loc.*)

ALGUAZILUL 1 (*Arătînd spre MARTIN.*): N-o fi așa?

ALGUAZILUL 2: Așa e Martin, un vagabond care umblă prin toate speluncile.

ALCALDELE: Celălalt n-are barbă. Să intrăm.

(*Se îndreaptă spre portal. Înainte de a ajunge, în portal apare PEDRO. Cei trei se opresc și-l măsoară; apoi fac un semn afirmativ. MARTIN s-a ridicat și nu-i pierde din ochi. Alguazilii se apropie de PEDRO din ambele părți, iar ALCALDELE îl iese înainte.*)

PEDRO (*Încercînd să-și lămurească toată această mișcare, pe care abia o percepe.*)
El? Ce se întîmplă?

ALCALDELE: Ești așa numitul Pedro Briones?

PEDRO: Nu știu despre cine vorbești.

(Încearcă să-și urmeze drumul, dar ALGUAZILUL îl înșfacă de un braț.)

ALCALDELE: Pedro Briones, în numele regelui ești arestat.

(DOÑA AGUSTINA apare în balcon, curioasă, și face semn cuiva care se află înăuntru. E DOÑA ISABEL, care apare și ea îndată. PEDRO se zbate și scapă din mână jumătatea de piine, care i se rostogolește la picioare. Cei doi alguazili îl înșfacă, încercând să-l imobilizeze.)

PEDRO: Dați-mi drumul.

ALGUAZIL 2: Gura!

ALCALDELE: N-are rost să te împotrivești! Să mergem!

(Pornește spre dreapta, urmat de cei doi alguazili, care-l tirăsc după ei, cu greu, pe PEDRO. În mijlocul scenei, PEDRO izbutește să se smulgă din minile lor și se trage înapoi, gîfîind.)

PEDRO: Nu! Nu!

(Fuge prin dreapta. ALGUAZILUL 1 scoate iute spada din teacă și aleargă după el, urmat de ALGUAZILUL 2.)

ALCALDELE: Puneți mina pe el, idioților!

ALGUAZILUL 1 (Vocea.): Oprește!

ALCALDELE (Pornește în urma lor.): Nu te împotrivi justiției! Pe el! În numele regelui!...

ALGUAZILUL 2 (Vocea.): Stai!...

(Vocile alguazililor se îndepărtează. MARTIN ia piinea și, îngrozit, rămîne cu privirea ațintită spre locul pe unde a dispărut PEDRO.)

DOÑA ISABEL: Cine aleargă așa?

DOÑA AGUSTINA: Nu știu. A ieșit din Casa del Tesoro. (Către MARTIN, care tremură tot.) Psst! Psst! (MARTIN se întoarce spre ele.) Cine era?

MARTIN: Eu nu știu nimic...

(Se mai aude un «Stai!» foarte îndepărtat. Șovăind, MARTIN iese prin stînga, continuînd să privească urmărirea.)

DOÑA ISABEL: Vreun hoț.

DOÑA AGUSTINA: Madridul colcăie de pungași. Să mergem înăuntru.

(Dispar din balcon. Lumina generală scade și se concentrează în schimb asupra perdelelor, lăsînd fațadele în semi-întuneric. Șevaletul și pinza de pe el au fost împinse spre perete: toate ușile sînt închise. În dreptul primului panou dintre balcoane a fost așezat un jilț, iar la dreapta și la stînga lui, două scaune. Impresia nu este chiar cea a unui tribunal, jilțul și cele două scaune nu sînt așezate exact în linie dreaptă. În mijloc, în jilț, stă REGELE. La dreapta lui, dominicanul. La stînga, MARCHIZUL. Pe ușa din prim plan stînga intră VELÁZQUEZ, care și-a lăsat afară pălăria și capă; el se apropie de REGE și îngenunchează.)

REGELE: Ridică-te, Don Diego. (VELÁZQUEZ se ridică.) Sfîntul Oficiu a primit un denunț împotriva domniei tale. În marea sa generozitate și ținînd seamă de considerația pe care o merită serviciile aduse de domnia ta coroanei, mi-a încredințat acest caz mie, pentru ca eu, în numele lui, să procedez așa cum se cuvine spre gloria Sfîntei noastre Biserici. Domnia ta te afli aici pentru a roști, în fața lui Dumnezeu, tot adevărul; ești creștin vechi, fără vreun amestec de sînge maur sau evreu și, cum încă nu ți s-a intentat nici un proces, nu ți se va cere să depui jurămint. Dar nu uita, atunci cînd vei răspunde întrebărilor noastre, că te afli în fața regelui. Și acum răspunde: este adevărat că ai pictat, în locuința domniei tale din Casa del Tesoro, tabloul unei femei culcate, și neavînd nici un veșmînt sau voal care să-i acopere trupul?

VELÁZQUEZ: Este adevărat, majestate.

REGELE: Cunoști norma plină de înțelepciune pe care Sfântul Tribunal a dictat-o împotriva unor asemenea picturi?

VELÁZQUEZ: Da, majestate.

REGELE: Cum sună această normă?

VELÁZQUEZ: Cel care va face și va expune în văzul lumii picturi lascive va fi pedepsit cu excomunicarea, exilul și o amendă de cinci sute de ducați.

REGELE: Te recunoști, așadar, vinovat?

VELÁZQUEZ: Nu, majestate.

REGELE: Atunci justifică-te.

VELÁZQUEZ: Cu îngăduința majestății voastre, aș vrea să stabilesc mai întâi câteva detalii de mare importanță.

REGELE: Vorbește.

VELÁZQUEZ: Un denunț către Sfântul Tribunal nu poate prileji o ascultare de martori, dacă vreunul dintre membrii Tribunalului nu aduce, înainte sau după acest denunț, mărturia care să confirme bănuiala. Și, pe câte știu, eu n-am fost vizitat în acest scop.

REGELE: Presupune că ai fi fost.

VELÁZQUEZ: În acest caz, și întrucât generozitatea Sfântului Tribunal îngăduie această cercetare cu caracter privat, rog pe majestatea voastră să cheme aici pe acel membru al Sfântului Tribunal care m-a denunțat.

(REGELE și dominicanul se sfătuiesc în șoaptă.)

REGELE: Nu vi se poate acorda un asemenea lucru.

VELÁZQUEZ: Majestate: mi se poate acorda, pentru apărarea mea, înfățișarea oricărui persoane pe care aș numi-o eu?

REGELE (După o privire aruncată dominicanului.): Ți se acordă.

VELÁZQUEZ: Va fi obligată să răspundă tuturor întrebărilor mele?

(Cei trei examinatori se privesc, descumpăniți.)

REGELE: În dorința noastră de a-ți ușura apărarea, încuviințăm întocmai.

VELÁZQUEZ: Rog să se înfățișeze în fața majestății voastre domnia sa domnul Intendent al reginei și văr al meu, Don José Nieto Velázquez.

(Surprins, REGELE se întoarce spre călugăr, dar acesta, cu privirile în pământ, nu are nici măcar o tresărire. O pauză subliniază ezitarea REGELEI.)

REGELE: Marchize, adu-l aici pe Don José Nieto. (Marchizul se ridică, se înclină și iese pe ușa din stînga. VELÁZQUEZ răsuflă adînc, adunîndu-și puterile. REGELE vorbește în șoaptă cu dominicanul, în timp ce VELÁZQUEZ se trage mai spre dreapta, în așa fel încît să fie cu fața spre ușă.) Mai există încă pictura la care ne referim, Don Diego?

VELÁZQUEZ: Mi-ar fi venit greu s-o distrug, majestate, de vreme ce nu mă soco-team vinovat.

(Marchizul se întoarce urmat de NIETO, închide ușa și se așează. NIETO ingenuchează în fața REGELEI.)

REGELE: Ridică-te, Nieto. (NIETO se ridică.) Vărul domniei tale Don Diego are încuviințarea mea pentru a-ți pune întrebări atîta vreme cît voi socoti eu. Răspunde-l cu cea mai mare sinceritate.

NIETO (Se înclină.): Voi face întocmai, majestate.

VELÁZQUEZ: Cu îngăduința majestății voastre. Vino mai aproape, vere. Și iartă-mă dacă vreuna din întrebările mele îți va părea indiscretă...

NIETO (Coboară treptele și se apropie; cei doi sînt acum față în față.): Vă ascult.

VELÁZQUEZ: De cîtă vreme ești domnia ta membru al Sfântului Oficiu?

NIETO (Se întoarce spre REGE.): O asemenea întrebare, majestate...

REGELE: Răspunde-l.

NIETO: Sînt nouă zile de cînd mă bucur de această nemeritată cinste.

VELÁZQUEZ: Felicitările mele. (*Ușoară înclinare din partea lui NIETO.*) Acum încep să înțeleg: ești nou în funcția aceasta. Dar nouă nu ne-al spus o vorbă . . .

Oare Sfîntul Tribunal cere în această privință secretul absolut?

NIETO: Recomandă o prudentă rezervă.

VELÁZQUEZ: Chiar față de rudele cele mai apropiate?

NIETO: Am hotărît să n-o spun nimănui. În felul acesta nu voi greși niciodată.

VELÁZQUEZ: Înțeleaptă hotărîre. Iar acum spune-mi, vere: domnia ta ești cel care m-a denunțat denunțat Sfîntului Tribunal pentru o anume pictură arătată de soția mea?

NIETO (*Se gîndește o clipă.*): Nu pot răspunde la asemenea întrebări.

VELÁZQUEZ: Nici nu-l nevoie! Nu putea fi nimeni altul decît domnia ta și sper că nu vei avea, în fața majestății sale, lașitatea de a-ți tăgădui actele. Dar deocîndată nu-ți voi adresa decît întrebări mai generale. Te rog să mă lămurești: un pictor poate fi deseori supus greșeli. Ce știe el despre lucruri atît de alunecoase?

NIETO: Știți foarte bine că executarea și expunerea de picturi lascive este cu desăvîrșire interzisă. Dacă v-ați fi amintit acest lucru la vreme, ar fi fost suficient ca să nu luați pensula în mînă.

VELÁZQUEZ (*Oftează.*) Mi-am amintit la vreme, vere, și am luat pensula în mînă.

MARCHIZUL: Aceasta este o mărturisire în lege.

VELÁZQUEZ: Nu, excelență. Interdicția vorbește despre a picta și a expune. (*Către Nieto.*) Eu n-am expus.

NIETO: Sîntem în fața unor persoane mult mai autorizate ca mine pentru a lămuri sensul acestei norme, Don Diego.

VELÁZQUEZ: E drept. Dar eu te rog s-o interpretezi domnia ta.

NIETO: Dacă cei de față doresc să asculte părerea mea, cu toate că e cea mai nevrednică dintre toate, o voi rosti fără șovăire. Părerea mea este că acest prim exemplu al unui pictor spaniol care îndrăznește să comită o asemenea nelegiuire creează un precedent cit se poate de primejdios. Și socotesc că, din nefericire pentru el, o salutară severitate este necesară. Nimic nu se pictează fără intenția de a fi arătat altora. Și, mai devreme sau mai tîrziu, ajunge să fievăzuit și de alte persoane . . . A execută înseamnă a expune.

VELÁZQUEZ: Bine raționat, vere. Acum spune-mi: dacă sînt expuse tablouri scandaluoase de către o persoană diferită de cea care le-a executat, ai pedepsi-o cu aceeași strășnicie?

NIETO: Eu, cu bună știință, așa aș face.

VELÁZQUEZ: Trebuie să fiu tare greu de cap. După ce te-am ascultat, nu mai pricep de fel acest ordin.

NIETO: E foarte simplu și foarte limpede.

VELÁZQUEZ: Nu chiar atît pe cît îți pare. Pentru că, sau domnia ta nu-l înțelegi bine, sau ar fi trebuit să denunți mai întîl pe majestatea sa regele.

MARCHIZUL (*Sare ca ars.*): Cum? . . .

REGELE (*Pune mîna pe brațul lui pentru a-l face să tacă și-l privește țintă pe VELÁZQUEZ.*): Ce insinuezi?

VELÁZQUEZ: Nu vreau decît să spun, majestate, că vărul meu este victima propriului său zel și că e foarte evident că n-a înțeles de fel ordinul. Altmîieri, n-am vedea în unele din încăperile Palatului anumite înfrunchipări mitologice italiene și flamande, care nu sînt mai îmbrăcate decît cea pictată de mine. (*Toți se privesc între ei. REGELE vorbește în șoaptă cu dominicanul.*)

REGELE: Reprezintă aici Sfântul Tribunal și pot afirma că, în acest caz, nu este vorba de nici o inconsecvență. Cele spuse de domnia ta demonstrează tocmai criteriile pline de măsură prin care Sfântul Tribunal își exercită supravegherea. Ținându-se seama de valoarea acestor opere, de faptul că ele sînt deja pictate și de locurile ferite în care se află, se poate manifesta în privința lor o anumită toleranță. În afară de aceasta, autorii lor nu sînt spanioli, și n-am putea deci să-i supunem unor norme care nu-i privesc.

VELÁZQUEZ: În cazul acesta, majestate, solicit și pentru mine aceeași toleranță. Nu este drept să acceptăm de la confracții noștri străini ceea ce la spanioli se pedepsește.

NIETO: Nu, Don Diego. Pictorul spaniol trebuie să dea cel mai sever exemplu de rigoare. Și tocmai de aceea sfîntul precept se îngrijește ca între pictorii noștri să nu apară și să nu se dezvolte un obicei atît de primejdios.

VELÁZQUEZ: Ce înțelegi domnia ta, vere, printr-o pictură lascivă?

NIETO: Cea care, fie prin tema, fie prin goliciunea pe care o înfățișează, poate mîna spre impuritate.

VELÁZQUEZ: Ai interzice, deci, orice nud ce ar apărea în pictură sau sculptură?

NIETO: Fără șovăire.

VELÁZQUEZ: În cazul acesta, dacă adineauri m-am referit la Palat, acum sînt nevoit să mă refer la biserici.

NIETO: (*Tresare speriat.*): Ce vrei să spunei?

VELÁZQUEZ: Uită că cea mai grandioasă imagine a Sfintei noastre Religii este cea a unui om gol?

NIETO: Majestate, pentru Dumnezeu ! Nu îngăduiți ca Don Diego să-și bată joc de cele sfinte !

VELÁZQUEZ (*Strigă.*): Nu-mi bat joc ! (*Către rege.*) Nu fac decît să-mi întăresc propriile afirmații. (*Arată spre NIETO.*) Lipsa de cumpătare a vărului meu e evidentă. Uitate cu desăvîrșire bisericile.

(*Îi întoarce spatele lui NIETO și se îndepărtează.*)

NIETO: Nu mai repetați asemenea orori !

VELÁZQUEZ (*Se întoarce spre el.*): Mai rămîne de lămurit dacă cel care vede pretutindeni numai orori nu reflectă, de fapt, ceea ce propria lui inimă ascunde.

NIETO: Mă jigniți !

VELÁZQUEZ: Nu vreau decît să-ți amintesc un lucru pe care-l știi bine: că de multe ori veșmîntul tulbură mai mult decît nudul . . . Că veșmîntul n-a alunecat din lume tentația carnală, ci a venit tocmai ca s-o slujească.

NIETO: Și chiar de-ar fi așa ! Trebuie evitat întotdeauna cel mai ostentativ prilej de a păcătui !

VELÁZQUEZ: Totul poate constitui un prilej de a păcătui, vere: pînă și imaginile sfinților ! Și totul ne poate înălța, pînă, și goliciunea, dacă o privim cu ochi curați.

NIETO: Ochii noștri nu sînt curați. Și orice copil v-ar putea spune că unele jucării îl ispitesc mai mult decît altele.

VELÁZQUEZ: Același copil ar mai putea spune, însă, că cea mai ispititoare dintre jucării este cea care-i e interzisă cu mai mare strășnicie.

NIETO (*Zîmbește răutăcios.*): Vrei să discuți o interdicție a Sfîntului Tribunal?

VELÁZQUEZ: Nu încerca să mă înspăimînti cu Sfîntul Tribunal: sînt convins că el mă va judeca cu mai multă înțelepciune decît domnia ta. Preceptele generale sînt inevitabile și el e nevoit să le dicteze; aplicarea lor, însă, e o materie mult mai subtilă decît ar putea vreodată să priceapă rigiditatea domniei tale

Domnia ta al văzut în tabloul meu lascivitate. Eu te întreb: unde era lascivitatea?

NIETO: Ați spus-o chiar domnia voastră: în tablou.

VELÁZQUEZ (*Apropiindu-se.*): În mîntea domniei tale, Nieto! Ochii domniei tale sînt cei care păcătuiesc, nu Venus din tabloul meu! Dacă ai înțelege cuvîntul divin, ar trebui să-ți smulgi ochii mai degrabă decît să denunți pînza mea! Privirea mea este curată; a domniei tale pîngărește totul. Sîngele meu e liniștit, al domniei tale-l tulburat. Înainte de a bănuî că eu am căzut pradă acestui demon al ispitelor trupești, ar fi trebuit să te întrebî dacă nu cumva domnia ta, și toți aceia care îți seamănă, sînteți cei care vă aflați în ghiarele lui și care, gîndindu-vă la el în fiecare clipă, îl slujiți mai bine ca oricare altul! Pentru că nu ești curat, Nieto! Ești dintre aceia care nu se însoară niciodată, dar nici nu îmbracă veșmintele sfînte! Ești dintre aceia care nu aleg nici unul din drumurile spre sfințenie! Îndrăznește să susții, în fața lui Dumnezeu, că ispita trupului nu-l cel mai trist dintre secretele domniei tale!... Nu spui nimic?

NIETO: Sîntem păcătoși... Sîntem păcătoși.

VELÁZQUEZ: Nu te adăposti îndărătul acestui plural, vere! (*Către REGE.*) Mă supun cu umilință, majestate, cumpătatelor norme pe care o Inspirată înțelepciune le poruncește; dar m-aș încumeta să sugerez o altă normă, care să nu fie îndreptată împotriva picturilor lascive, ci împotriva minților lascive, care văd lascivitatea pretutindeni.

(*Se întoarce la locul lui. REGELE și dominicanul vorbesc între ei.*)

REGELE: De ce ai pictat pînza aceasta?

VELÁZQUEZ: Pentru că sînt pictor, majestate. Pictorul este un ochi care vede Creațiunea în deplina sa glorie. Carnea e păcătoasă, dar ține și ea de această glorie. Și, înainte ca gloria ei să ne fie confirmată la sfîrșitul veacurilor, pictura o percepe... Femeia pe care am pictat-o e foarte frumoasă, majestate; dar tot frumos este și trupul Răstignitului pe care l-am pictat cu ani în urmă, și căruia i se închină în fiecare zi călugărițele de la San Plácido.

(*REGELE și călugărul vorbesc între ei. Pauză.*)

REGELE: Vrei să-i mai adresezi vreo întrebare lui Don José Nieto?

VELÁZQUEZ: Da, majestate!

REGELE: Fă-o.

VELÁZQUEZ: Vere, știu cît de mare îți e credința față de Dumnezeu. A-l denunța pe cel de-un sînge cu domnia ta și căruia îi datorezi slujba de la Palat trebuie să-ți fi părut un lucru chinulor.

NIETO (*îmbîlînzit.*): Știți bine că zilele trecute v-am împărtășit, în mod învăluit, temerile mele... (*Suspîd.*) Dar nu mi-ați dat nici cel mai mic semn de căință...

VELÁZQUEZ: Pentru că știu că ai făcut-o cu atîtea scrupule de conștiință, n-o să-ți mai pun decît o singură întrebare.

NIETO: Implor pe majestatea voastră să-mi dea îngăduința de a mă retrage... Toate acestea sînt prea dureroase pentru mine.

REGELE: Nu înainte de a răspunde.

VELÁZQUEZ: Mulțumesc, majestate. Vere: cînd am fost numit indendent al majestății sale, ai povestit odată, la mine acasă, că excelența sa, aici de față, te propusese pe domnia ta.

(*Se apropie.*)

NIETO: Într-adevăr...

VELÁZQUEZ: Conștiinței stricte a domniei tale îi vorbesc acum! Nu uita că Dom-

nul Dumnezeu ține seama de orice minciună ! Ai îndrăzni să juri în fața Lui că, denunțându-mă, nu te-ai gândit nici o clipă să-mi obții postul?

NIETO : Nu sînt obligat să jur . . .

VELÁZQUEZ : Nu te obligă nimeni ! Întreb numai dacă ai îndrăzni ! . . . (Tăcere.)
Nu ?

NIETO (Cu vocea sugrumată.) : Jur în fața lui Dumnezeu. (Căindu-se pe loc.) Oh ! . . .
(Se îndepărtează cîțiva pași, ascunzîndu-și fața în palme.)

VELÁZQUEZ (Zîmbeste.) : Mulțumesc, vere. (REGELE.) Mă adresez cu toată umilința Sfîntului Tribunal, rugîndu-l ca, atunci cînd mă va judeca, să țină seama de erorile de criteriu la care poate ajunge un membru al său, nerăbdător din cale-afară în a-și arăta primele merite, chiar dacă acest lucru este în dauna culva foarte apropiat lui ; fără a se fi eliberat, poate, de ambițiile personale atunci cînd întocmește denunțul și poate, poate . . . sperjur.
(Tăcere.)

MARCHIZUL : Vreți să spuneți că, în ciuda faptului că ați nesocotit un precept al Sfîntului Oficiu, supunerea voastră față de autoritatea acestuia și de cea a tronului au fost întotdeauna cele cuvenite ?

VELÁZQUEZ : Excelența voastră m-a exprimat perfect.

MARCHIZUL : Dacă un examen al picturilor domniei voastre ar dovedi contrariul, îndoiala noastră ar fi întemeiată . . .

VELÁZQUEZ : Și cine dorește să judece picturile mele, excelența voastră ?

MARCHIZUL : Rog pe excelența voastră să îngăduie ca maestrul Nardi să vină pentru a depune mărturie.

VELÁZQUEZ : E oare cu puțință ? Excelența voastră îmi ușurează munca !

MARCHIZUL : Nu fiți chiar atît de sigur.

REGELE : Să vină.

(MARCHIZUL se ridică și iese pe ușa din stînga. VELÁZQUEZ se întoarce spre dreapta.)

NIETO : Rog pe majestatea voastră să-mi dea îngăduința de a mă retrage.

REGELE : Nu încă. Treci aici.

(Îi face semn să treacă în spatele lui. NIETO, cu capul plecat, urcă treptele și se oprește lingă bufet. MARCHIZUL se întoarce urmat de NARDI, căruia îi face semn să coboare. NARDI coboară treptele și îngenunchează în fața REGELEI. MARCHIZUL se așează din nou.)

NARDI : Majestate . . .

REGELE : Ridică-te.

(NARDI se ridică.)

MARCHIZUL : Maestre Nardi : ați fost chemat în fața majestății sale pentru ca, în calitate de pictor excelent, să judecați picturile lui Don Diego, fără ca nici un considerent de ordinul prieteniei sau al politeței să vă împiedice să spuneți adevărul. Spuneți-ne cu toată sinceritatea dacă funcția de pictor al curții a fost îndeplinită de Velázquez așa cum se cuvine.

NARDI : Majestate : trebuie să-l asigur înaintea de toate pe mult prețuitul meu coleg că modestele mele opinii nu încearcă să pună la îndoială nici recunoscuta calitate a înșușirilor lui personale, nici buna credință cu care și-a pictat operele . . .

VELÁZQUEZ : Mă emoționați, maestre.

NARDI : Dar trebuie să răspund în deplinătatea conștiinței mele, de vreme ce majestatea sa poruncește astfel. Eu cred că pictorul Velázquez, a cărui măiestrie e bine cunoscută, nu este, totuși, un bun pictor de Curte.

MARCHIZUL : Din care pricină ?

NARDI: Cum să spun? . . . În lucrările sale n-a păstrat, cred eu, proporțiile cuvenite.

MARCHIZUL: Cum trebuie înțeleasă această afirmație?

NARDI: N-a pictat decât o singură scenă de război, când glorioasele noastre bătlăii au fost și sînt atît de numeroase. Ba chiar aş socoti, ca pictor, că « Victoria de la Breda » este o pînză mult prea pacifică; ea pare mai degrabă o scenă de curte, decât o victorie militară.

MARCHIZUL (*Zîmbește.*): Continuăți.

NARDI: Mai grav decât atît mi se pare faptul că, într-o altă pînză a sa, ne invită să ridem de gloriosul soldat al trupelor noastre.

(*Lovituri puternice, repetate, în ușa din fund. Toți întorc capetele.*)

REGELE: Cine îndrăznește? . . .

MARCHIZUL (*Surprins.*): Straja a primit ordine categorice.

REGELE: Și îndrăznește totuși cineva să bată în felul acesta?

(*Loviturile se repetă.*)

MARCHIZUL: Poate vreo știre gravă? . . .

REGELE: Du-te și vezi.

(*MARCHIZUL se îndreaptă spre fundul scenei și, în așteptarea tuturor, deschide ușa. Intră Infanta MARIA TERESA.*)

MARCHIZUL (*Se înclină, surprins.*): Alteță! . . .

(*REGELE și dominicanul se ridică, uimiți. Infanta înaintează cu un suris ingenuu, care nu reușește, însă, să ascundă emoția intrigată de care-i stăpînită. MARCHIZUL închide ușa.*)

MARIA TERESA: Primiți scuzele mele, majestate. Am socotit că ordinul strălădii nu se referea și la mine.

REGELE (*O privește fix.*): Care îți este dorința?

MARIA TERESA: V-am rugat în repetate rînduri să-mi îngăduiți să asist la Consiliul vostru . . . Dacă binevoiți să-mi iertați îndrăzneala . . .

REGELE: N-am adunat Consiliul.

MARIA TERESA: Tocmai de aceea am îndrăznit să mă gîndesc că aş putea asista și eu la această întrunire.

REGELE: Îl cunoști temeiurile?

MARIA TERESA (*Șovdie.*): Ori care ar fi ele . . . vă rog să-mi dați îngăduința de a rămîne.

(*MARCHIZUL se întoarce de la ușă cu pași rari.*)

REGELE (*Sec.*): De mult curaj trebuie să fi avut nevoie pentru a face pasul acesta.

MARIA TERESA: De ce, majestate?

REGELE (*Răspicat.*): Pentru că erai convinsă că n-am să-ți îngădui să rămii.

MARIA TERESA (*Socotindu-se înfrîntă, se înclină.*): Iertați-mi îndrăzneala . . .

REGELE (*Schimbă o privire cu MARCHIZUL.*): Răspunsul meu nu este cel pe care-l așteptai. Poți rămîne.

MARIA TERESA (*Surprinsă.*): Vă mulțumesc, majestate.

REGELE: S-ar putea, însă, să regreti. Stăruie, totuși?

MARIA TERESA (*Cu voce slabă.*): Stăruie, majestate.

REGELE: Așează-te alături de mine.

MARIA TERESA: Cu îngăduința majestății voastre.

(*REGELE se așează. Infanta și dominicanul se așează și ei. MARIA TERESA nu-și poate stăpîni o privire adresată lui VELÁZQUEZ, pe care REGELE o surprinde.*)

REGELE: Continuăți, maestre Nardi. Ne spuneai tocmai că soldații noștri au ajuns obiect de batjocură în pictura lui Velázquez.

(*MARCHIZUL se așează alături de dominican.*)

NARDI: În vesela pictură a zeului Marte, majestate. Este evident că acest personaj vrea să reprezinte pe unul dintre soldații noștri din Flandra. Și chiar atunci când nu e vorba de batjocură, în pictura lui Don Diego găsim dispreț sau indiferență, dar niciodată respect. Înseși portretele făcute membrilor familiei regale sînt lipsite de măreția cuvenită. S-ar spune că între cîinii, sau bufonii pictați de el și . . . majestatea lor, n-ar exista nici o distanță. Același lucru s-ar putea spune despre picturile lui religioase: sînt foarte puține la număr și nu cred să poată stîrni vreun sentiment de devoțiune, pentru că Don Diego nu urmărește să exprime în ele decît aspectul omenesc al divinului.

VELÁZQUEZ: Vorbiți în calitate de pictor sau de curtean, maestre Nardi?

NARDI: Vorbesc în calitate pe care o avem amîndoi, maestre Velázquez: cea de pictori ai Curții.

VELÁZQUEZ: Dar poate că n-ați pomenit aici de picturile mele cu cel mai pronunțat caracter curtean . . .

NARDI: Era datorita voastră să le pictați, și rămîne de văzut dacă a fost și o plăcere. E limpede că ce vă place mai mult să pictați este ceea ce, dintr-o întîmplare sau dintr-o tristă cauză naturală, reprezintă aspectul cel mai puțin curtean . . . Bufonii cei mai urîți sau cei mai proști, de pildă.

VELÁZQUEZ: Nenorocirii aceștia au suflute ca și noi. Sau credeți, poate, că sînt niște scorpionii?

NARDI: Vroiam tocmai să spun că ați picta cu aceeași desfătare și scorpionii.

VELÁZQUEZ: Eu, da ! Dar domnia voastră nu ! Ce-ar spune Curtea?

(Călugărul zîmbește.)

NARDI: După părerea mea, majestate, Don Diego Velázquez se socotește un slujitor credincios și se străduiește să fie astfel. Dar firea lui capricioasă . . . îl domnă. Așa cum se întîmplă și în privința faimosului său stil abreviat . . . (Schitează disprețuitor, prin aer, cîteva anemice, trăsături de penel.) Aproape toți pictorii atribuie acest stil faptului că i-a slăbit vederea și nu mai poate percepe detaliile . . . Eu, însă, sînt de părere că pictează astfel din capriciu.

VELÁZQUEZ: Îmi faceți o mare cinste.

NARDI: Din capriciu, și fără rea intenție . . . Dar pictînd în felul acesta, disprețuiește, fără să-și dea seama, modelul . . . , chiar dacă modelul este regal. Vorbesc numai în calitate de pictor, firește. Chiar dacă sînt un pictor de Curte.

VELÁZQUEZ: Răspundeți-mi, ca pictor, la o întrebare, maestre Nardi. Cînd priviți ochii unei figuri, cum vedeți contururile figurii?

NARDI (Se gîndește.): Neclare.

VELÁZQUEZ: Ei bine, aceasta este explicația stilului abreviat care domniei voastre vă pare un capriciu.

NARDI: Se poate, dar pentru a picta aceste contururi trebuie să încetați de a mai privi ochii, și să le priviți în schimb pe ele.

VELÁZQUEZ: Aceasta este părerea domniei voastre. Domnia voastră socotește că trebuie pictate lucrurile. Eu pictez privirea.

NARDI (Ridicînd din sprîncene.): Privirea?

VELÁZQUEZ (Îi întoarce spatele.): Majestate, voi lăsa intențiile la o parte. Așa cum a făcut maestrul Nardi în privința mea, sînt dispus să admit și eu că mobilul domniei sale este dragostea pe care o poartă tronului și nu bastarda dorință de a obține funcția mea de pictor al majestaților lor. Și, de vreme ce vorbește ca pictor, mă voi limita la a lua în considerare competența sa pictorică. Știu că este mare . . .

NARDI: Sînteți foarte amabil.

VELÁZQUEZ: Nici vorbă de așa ceva! Majestatea sa procedează cu înțelepciune recurgând la știința domniei voastre, după cum tot cu înțelepciune ar proceda nedându-vă crezare dacă s-ar dovedi că știința domniei voastre este fictivă.

NARDI: N-am pretenția de a fi mai știutor decât alți pictori.

VELÁZQUEZ: Maestre, vă rog să credeți că știința domniei voastre m-a descumpanit întru totul. Mai cu seamă, marea descoperire din tabloul închinat Sfântului Ieronim.

(Călugărul ascultă cu cea mai mare atenție.)

NARDI: Nu este decât un tablou pictat cu devoțiune și griji.

VELÁZQUEZ: Este, în același timp, un tablou care dovedește știința domniei voastre în domeniul legilor culorii.

NARDI *(Zimbește.)*: Nu glumiți, Don Diego. Culoarea nu are legi...

VELÁZQUEZ: Nu încercați să ne ascundeți ceea ce ați descoperit, maestre.

REGELE *(Intrigat.)*: La ce te referi?

VELÁZQUEZ: Am observat, majestate, o ușoară ceață verzuie care înconjoară veșmintele verzi ale Sfântului Ieronim. Maestrul știe despre culori lucruri care mie, trebuie să-o recunosc, îmi sînt necunoscute.

NARDI: Exagerați... Nu este decât un mod de a îndulci gradațiile...

VELÁZQUEZ: Cu ajutorul unui abur verzui în jurul veșmintelor?

NARDI: Și domnia voastră recurgeți la asemenea îndulciri....

VELÁZQUEZ: Eu?

NARDI *(Ride.)*: E nevoie să vă amintesc eu norișorul acela verzui care înconjoară jambierele lui Don Juan de Austria?

VELÁZQUEZ: Și ați pictat norișorul acela pentru că-l văzuseți mai înainte pe al meu? Ce cînte pentru mine!

NARDI *(Stingherit.)*: E o coincidență întâmplătoare.

VELÁZQUEZ: Coinidență? Uitați că jambierele bufonului meu sînt de un roșu violent.

NARDI: Și ce-i cu asta?

VELÁZQUEZ: Eu am pictat aburul acela verzui pentru că mi s-a părut că observ cum nuanțele de roșu aprins suscită în jurul lor un vâl verzui.

REGELE: Ce lucru curios!

VELÁZQUEZ: Este un fenomen care se întîmplă în ochii noștri, majestate, și pe care încă nu-l înțeleg pe deplin. Maestrul Nardi îl înțelege mai bine... Eu socoteam că o țesătură de culoare verde naște în jurul ei un ușor abur roșiatic... dar el îl pictează verde. Nu din pricină că a văzut tabloul meu, nu! Este o coincidență întâmplătoare. Și o nebagare de seamă, firește... Poate că foarte curînd vom vedea acest abur care-l înconjoară pe « Sfântul Ieronim » colorîndu-se în roșu aprins. Sau poate mantia, dar asta ar cere mai multă muncă: vă recomand prima operație ca cea mai simplă, maestre.

NARDI *(Cu ochii în pămînt.)*: Nu știu nimic despre toate aceste legi pe care le-ați inventat acum... Gradațiile culorilor în pictură nu fac decât să caute frumusețea.

VELÁZQUEZ *(Cu glas tunător.)*: Nu știe nimic, majestate! O mărturisește el însuși. Eu știu încă foarte puțin despre marile mistere ale lumii: el nu știe nimic. Acesta este omul care poate judeca pictura mea?

(Nardi este tulburat, umilit; nu știe ce să răspundă.)

MARCHIZUL: Aceste discuții între colegi contează prea puțin. Dacă nu vreți să admiteți că maestrul Nardi v-a cercetat opera în calitate de pictor, aceasta nu l-a împiedicat, însă, să remarce un mare adevăr: condiția censurabilă a picturii voastre.

VELÁZQUEZ: Excelență, vă rog să nu vorbiți în felul acesta. Este impropriu pentru domnia voastră.

MARCHIZUL (*Urlind.*): De ce?

VELÁZQUEZ: Este prea subtil.

(*Călugărul își stăpînește un zîmbet. Infanta zîmbește larg.*)

MARCHIZUL: Majestate, mai este oare nevoie de o altă probă a abominabilei sale nesupunerii, în afară de această insolență?

MARIA TERESA: Eu nu văd aici nici urmă de insolență, marchize... E o glumă vrednică de spiritualul sevillian care este Don Diego. (*Toți o privesc cu uimire.*) Mi se pare că nu trebuia să vorbesc... Iertare, majestate. (*Coboară privirile.*)

REGELE (*O privește fix. Apoi, lui NARDI*): Mai aveți ceva de spus, maestre?

NARDI: Un singur lucru, majestate. Aproape toți pictorii pe care-i cunosc deplîng bunăvoința domniei voastre față de pictura lui Don Diego.

VELÁZQUEZ: Știm, maestre. Aproape toți se îmbulzesc să afirme că majestatea sa e lipsită de gust.

REGELE (*Sec.*): Mulțumesc, Nardi. Treci alături de Nieto. (*Îi face semn să treacă în spatele lui. Umilit, NARDI se înclină și urcă treptele pentru a se alătura lui NIETO. Apoi, REGELE se adresează MARCHIZULUI.*) Domnia ta vrei să-i pui vreo întrebare lui Don Diego?

MARCHIZUL: Da, majestate. Am primit știrile pe care le așteptam. (*Arunzînd o privire infantei.*) Dacă majestatea voastră dorește să se informeze mai întîi asupra cazului știut...

REGELE: Te las întîi pe domnia ta.

MARCHIZUL: Cu îngăduința majestății voastre. Domnule intendent: vă rog să vă măsurați cu mare grijă cuvintele...

(*Se oprește la un semn al REGELEI, căruia dominicanul a început să-i vorbească în șoaptă. Toți păstrează o tăcere respectuoasă.*)

REGELE: Așteaptă puțin, marchize. (*REGELE și dominicanul schimbă între ei cîteva fraze. Apoi se ridică amîndoi, iar infanta îi imită.*) Cuvioșia sa ne părăsește, marchize. Binevoiește să-l însoțești pînă la ușă.

MARCHIZUL (*Vine repede lîngă el.*): Cuvioșia sa vrea să plece? Aș fi dorit tare mult să asculte ceea ce voi dezvălui acum... (*Călugărul îl oprește cu un gest moale și-i vorbește încet. Se observă că MARCHIZUL insistă și că dominicanul refuză, reafirmînd ceva. MARCHIZUL suspină, contrariat.*) Cum poruncește cuvioșia voastră.

(*Dominicanul se înclină în fața REGELEI și a infantei. REGELE îi întoarce reverența iar infanta sărută șiragul de mătănni. Apoi, în reverențele tuturor, călugărul ocolește prin stînga, și se îndreaptă spre ușa din fund, însoțit de MARCHIZ. Cînd trece prin dreptul lui NIETO, acesta se repede să-i sărute crucifixul: dar dominicanul îl privește aspru și, cu un gest de nemulțumire, își trage repede mătănniile. Roșu de rușine, NIETO se întoarce la locul lui, în timp ce dominicanul ajunge la ușa din fund, pe care MARCHIZUL se repede să i-o deschidă. Călugărul îl binecuvîntează scurt și iese: MARCHIZUL închide și se întoarce apoi lîngă REGE. Între timp:)*

VELÁZQUEZ: Trebuie să înțeleg, majestate, că s-a hotărît deja cazul denunțului meu?

REGELE: Cuvioșia sa n-a asistat decît în calitate de consultant. Cel care hotărăște în numele Sfîntului Tribunal sînt eu. Iar eu n-am luat încă nici o hotărîre. Așează-te în dreapta, fiica mea.

(*Infanta se așează la dreapta REGELEI. MARCHIZUL, la stînga lui.*)

MARCHIZUL: Cu îngăduința voastră, majestate. Spuneți-mi, vă rog, Don Diego,

ce înțelegeți prin răzvrătire.

VELÁZQUEZ: Nesupunerea prin acte sau gânduri față de orice autoritate.

MARCHIZUL: Afirmați că nu sunteți rebel față de autoritatea regală?

VELÁZQUEZ: Da, afirm acest lucru.

MARCHIZUL: De vreme ce nu aveți încredere în subtilitatea mea, mă voi reduce la fapte. Cunoașteți un anume Pedro Briones?

VELÁZQUEZ (*Șovăie o clipă.*): Nu, excelență.

MARCHIZUL (*Cu un suris perfid.*): Ba îl cunoașteți. . . Un bătrîn care v-a slujit drept model cu mulți ani în urmă.

VELÁZQUEZ (*În alertă.*): Am avut atîtea modele. . . Nu-mi amintesc.

MARCHIZUL (*Cu mirare*): I-ați dat adăpost în casa domniei voastre și nu-i știți numele?

VELÁZQUEZ: La. . . cine vă referiți?

MARCHIZUL: La un bătrîn pe care l-ați găzdulit nu de mult.

VELÁZQUEZ (*Gîndindu-se.*): Într-adevăr. . . Un biet bătrîn bolnav care venise să ceară cîte ceva de-ale gurii și, de slăbiciune, și-a pierdut simțirea. . . Îl țin la mine cîteva zile, pînă-și mai vine în fire. . . Mi-a slujit drept model acum mulți ani, da. . . Dar nu știu cine este. . .

MARCHIZUL (*REGELUI*): Este Pedro Briones, majestate. Justiția îl căuta de ani de zile. Eliberat de la galere, asasin al propriului său căpitan în Flandra, cel care a stîrnit în Rioja răzmerițele împotriva impozitelor, care au costat viața atîtor slujitori de-ai majestății voastre.

REGELE: Ce spul?

MARCHIZUL: Întocmai ce ați auzit, majestate.

REGELE (*După un moment, către NIETO și NARDI.*): Așteptați dincolo, domnilor. (*Cei doi se înclină și ies pe ușa din stînga, pe care o închid în urma lor.*) Știți toate aceste lucruri, Don Diego?

VELÁZQUEZ (*Palid.*): Nu. . . le-am știut în toți acești ani.

MARCHIZUL (*Rizînd*): Ați putea jura?

VELÁZQUEZ: Este vorba de un proces?

MARCHIZUL: Fără a fi vorba de un proces, ați cerut altora să jure. Acum e rîndul domniei voastre.

VELÁZQUEZ: Acesta nu este un proces și în consecință nu voi jura. Întrebați și vă voi răspunde.

MARCHIZUL: Pretindeți că ignorați ceea ce am dezvăluit eu?

VELÁZQUEZ: Acum știu.

MARCHIZUL (*Rizînd cu grosolănie.*): O ignorați în clipa cînd i-ați dat adăpost! (*Tăcere.*) Răspundeți.

VELÁZQUEZ (*REGELUI*): Majestate, nu vreau să știu ce a făcut omul acesta. Nu știu decît că viața a fost aspră cu el, că e plin de demnitate și vrednic de milă. Mai are puțin de trăit: e foarte bolnav. Vă cer îndurare pentru el, majestate.

MARCHIZUL: Un mod de a o cere pentru domnia voastră, nu-i așa? Pentru că, atunci cînd l-ați primit în casă, știati despre crimele lui.

VELÁZQUEZ (*Rece.*): Asta, domnule marchiz, va trebui s-o dovedești.

MARCHIZUL (*Mînios*): Omul acela v-a povestit viața lui chiar în această sală. Și după aceea i-ați dat găzduire în propria voastră casă. Vedeți, dar, cît sînt de bine informat.

(VELÁZQUEZ este descumpănit. Se teme.)

REGELE (*Cu jumătate de glas.*): Cine l-a ascultat?

(MARCHIZUL se înclină și-i șoptește la ureche un nume.)

MARIA TERESA (*Care a făcut tot posibilul pentru a-l intercepta.*) Cer iertare, tată. . .

REGELE (*Dur.*): Ce este?

MARIA TERESA: Am auzit numele care v-a fost spus. Nu există în tot Palatul ființă mai clevetitoare și mai mincinoasă.

REGELE (*Amenințător*): Încerci să-l aperi pe Velázquez?

MARIA TERESA (*Tulburată*): Majestate. . . Caut, ca și voi, dreptatea.

REGELE (*O privește cu asprime.*): Vei avea vreme să vorbești.

VELÁZQUEZ: Majestate, dacă-l vor schingiui pe omul acesta, îl vor uide. . .

REGELE: Atît de mult te interesează soarta lui?

VELÁZQUEZ: E bătrîn. Ar izbuti, poate, să-i smulgă mărturii false.

MARCHIZUL: Nu mai e nevoie să mărturisească, Don Diego. Răzvrătirea voastră este dovedită. Și, în afară de asta, omul acela n-ar mai putea spune nimic.

(VELÁZQUEZ îl privește, *înpăimîntat.*)

REGELE: De ce nu?

MARCHIZUL: A vrut să fugă în clipa cînd era prins și s-a prăvălit în ripa de la Caños del Peral. Pe cît se pare, nu prea vedea bine. . .

VELÁZQUEZ (*Urlă*): Cum?

MARCHIZUL: A murit.

VELÁZQUEZ (*Descompus*): A murit?

MARCHIZUL: Majestatea voastră îl veți judeca pe Velázquez cu înalta voastră înțelepciune. Eu am spus tot ce aveam de spus.

REGELE: Toate probele sînt împotriva domniei tale, Don Diego. Pentru pictura obscenă pe care ai făcut-o, va trebui să fii excomunicat și exilat. Pentru faptele relatate de Marchiz, pedeapsa va trebui să fie și mai mare. Ai ceva de spus întru apărarea domniei tale? (VELÁZQUEZ nu aude: *palid și tremurînd, se uită în gol cu ochii măriți. În cele din urmă, cu mers șovăitor, se îndreaptă spre trepte.*) Îți recunoști vina? (VELÁZQUEZ izbucnește în plîns.) Cum? Plîngi? Domnia ta plîngi?

MARCHIZUL: Iată, așadar, mărturisirea.

(*Infanta îl privește și apoi se ridică pentru a veni alături de VELÁZQUEZ. Mina ei, timidă, se îndreaptă spre el fără a îndrăzni să-l atingă.*)

MARIA TERESA: Don Diego!

(*Văzînd-o pe infanta în picioare, MARCHIZUL s-a ridicat și el. REGELE, întunecat, n-o pierde din vedere.*)

REGELE (*MARCHIZULUI*): Lasă-ne singuri.

(*MARCHIZUL se înclină și iese pe ușa din stînga, pe care o închide în urma lui.*)

MARIA TERESA: Don Diego, nu plînge! . . .

REGELE (*Înghețat*): Pui în glas un sentiment nepotrivit cu obîrșia pe care o ai.

(*Infanta, fără a se întoarce, îl ascultă cu atenție.*) Mă întreb dacă al arăta aceeași durere la moartea tatălui domniei tale. (*Infanta se ridică încet, fără să se întoarcă.*

VELÁZQUEZ ascultă.) Și mă mai întreb dacă nu cumva, în loc să am în față un singur vinovat, am, de fapt, doi.

MARIA TERESA (*Se întoarce, minioasă.*): Ce vrei să spunei?

(VELÁZQUEZ îi privește pe amîndoi.)

REGELE (*Se ridică.*): De ce al venit aici? Ce reprezintă el pentru domnia ta?

MARIA TERESA: Nu este potrivit să vorbești astfel unei infante de Spania, de față cu martori!

REGELE (*Vine alături de ea.*): Decl recunoști!

MARIA TERESA: Nu recunosc nimic!

REGELE (*Se îndepărtează brusc și coboară treptele, pentru a veni în prim plan, dreapta.*):

Orice tăgăduială e zadarnică. Sînt la curent cu vizitele domniei tale în această sală, în zilele cînd pictorul încuia ușile. Cu escapadele fără sultă, pentru a-l vedea pe omul acesta.

MARIA TERESA : Ce lucru îngrozitor și murdar vreți să insinuați ?

REGELE : Vorbesc limbajul experienței. Poate că nu ți-ai dat pe de-a întregul seama de ceea ce făceai. Poate că fetița zăpăcită și singuratică s-a lăsat. . . fascinată. (Lui VELÁZQUEZ.) Dar, domnia ta ? (Se îndreaptă spre el.) Cum ai îndrăznit să-ți oprești ochii murdar, de slugă, asupra fiicei mele ? Soțul credincios, nebiruit de ispitele trupului, invulnerabil la toate legăturile amoroase de la Palat, se rezerva pentru cea mai criminală dintre ele ! Slugă necredincioasă, ocrotitor al rebelilor, vanitos, disprețuitor al autorității regale, perfid ! Acum totul se lămurește. Ai pictat cu intenții obscene, ai apărat un ticălos, pentru că-mi disprețuial coroa și. . . îndrăznești să tulburi inima și gândurile primei infante de la Curte.

VELÁZQUEZ : Majestate, ați fost rău informat.

REGELE : Nu îndrăzni să mă contrazici ! Știu ce spun și m-am fost de ajuns să vă observ pe amândoi, astăzi, aici, pentru ca totul să mi se confirme. Vei plăti scump pentru asta, Don Diego.

MARIA TERESA : Tată. . .

REGELE : Să taci !

MARIA TERESA : N-am să tac, tată. Dacă domnia voastră folosiți limbajul experienței, ei bine, și eu sînt femeie și știu să vorbesc. În după-amiaza asta n-am văzut aici decît invidii meschine, deghizate în acuzații împotriva celui care are nenorocirea de a fi cel mai mare pictor din lume și un om dintr-o bucată. Dacă el nu se apără, îl voi apăra eu; pentru că în infamia de care ne acuzați eu văd și o răzbunare. . . și știu de unde provine !

REGELE : Pasiunea din aceste cuvinte îmi dovedește ceea ce pretinzi să tăgăduiești ! N-ascult nici un cuvînt mai mult !

MARIA TERESA : Dacă v-aș spune numele denunțatorului, ne-ați asculta ?

REGELE : Nu poți să-mi spui nici un nume !

MARIA TERESA : Nu este Doña Marcela de Ulloa ?

REGELE (Descumpănit.): Cum ? Și chiar de-ar fi așa. . .

MARIA TERESA : Ea este. Aduceți-o aici, dacă vreți, majestate ! Dacă ea ne supraveghează, ei bine, știu și eu s-o supraveghez pe ea ! Nu va îndrăzni să tăgăduiască în fața mea că se gîndește numai la Don Diego. . . Că-l urmărește. . .

REGELE : Fiica mea !

MARIA TERESA : Da, tată ! Femeia asta care ne păzește pe noi nu vrea să se păzească pe ea însăși. Această depozitară a cinstei fecioarelor de la Curte i-ar oferi, fără șovăire, cinstea ei lui Don Diego. . . la un simplu cuvînt de-al lui. . . pe care el n-a voit să-l rostească niciodată.

REGELE (Lui VELÁZQUEZ.): E adevărat ?

VELÁZQUEZ : Nu știu despre ce vorbește majestatea voastră.

MARIA TERESA : Pe el îl întrebați ? Lăsați-mă s-o întreb eu pe ea ! O voi sili să recunoască totul, că a calomniat din gelozie, din răzbunare, din deznădejde. . .

REGELE : N-a mințit denunțînd vizitele domniei tale în acest atelier !

MARIA TERESA : Dar a vorbit despre ele în limbajul vostru, tată. . . În limbajul experienței. . . care este cel al gândurilor tulburi. . . Cel al păcatului. (Tăcere. REGELE e descumpănit. Infanta face cițiva pași înainte.) Tată, dacă-l veți pedepsi pe Velázquez, veți comite cea mai îngrozitoare nedreptate. A fost un slujitor mai credincios decît mulți dintre cei care-l atacă ! (Tăcere.)

REGELE (Întunecat, se apropie de VELÁZQUEZ.): Te-am socotit întotdeauna un bun vasal, Don Diego. De astăzi însă, nu mai sînt convins că meritați prietenia mea. N-am izbutit niciodată să-ți citesc în priviri și nici în clipa aceasta ele nu-mi spun

nimic. Dar, cu toate acestea, doresc și acum să te judec mai mult ca prieten decât ca rege. De domnia ta depinde ca eu să înțeleg altfel tot ce s-a spus aici ! Nu mai vreau să știu ce se petrece îndărătul acestei frunți. Îmi va fi de ajuns cuvântul domniei tale. Poate refuza oare un vasal să-ți exprime credința și dragostea pentru suveranul său ? Domnia ta te-ai bucurat de dragostea mea. . . Dacă-mi declari căință și-ți recunoști supunerea față de persoana mea, voi uita toate acuzațiile.

MARIA TERESA : Nu vă ajung lacrimile lui ? A plîns pentru nedreptatea pe care i-o făceați.

VELÁZQUEZ : Plîng pentru omul acela care a murit, alteță.

REGELE : Pentru omul acela ?

VELÁZQUEZ : Era singurul meu prieten adevărat.

REGELE (*Dur*) : Așadar, eu nu eram ? Asta-i tot ce găsești să-mi spui ?

VELÁZQUEZ : Și încă ceva, majestate. Înțeleg ceea ce majestatea voastră îmi cere. Cîteva cuvinte de supunere nu costă nimic. . . Cine ne poate citi gîndurile ? Dacă le rostesc, voi putea picta ceea ce trebuie să pictez, iar majestatea voastră va asculta minciuna pe care dorește s-o audă pentru a-și regăsi liniștea. . .

REGELE (*Mînios*) : Ce spui ?

VELÁZQUEZ : Este o opțiune, majestate. De o parte, minciuna, o dată mai mult. O minciună ispititoare : nu-mi poate aduce decât faloase. De cealaltă, adevărul. Un adevăr primejdios, care nu mai poate salva nimic. . . Dacă ar trăi Pedro Briones, mi-ar repeta ceea ce mi-a spus înainte de a veni aici : dacă este nevoie, mințiți. Trebuie să pictați. Dar el a murit. . . (*I se curmă glasul.*) A murit. Ce preț mai au micile noastre vicleșuguri în fața acestei morți ? Ce-aș putea da eu pentru a fi vrednic de el, cînd el și-a dat viața ? N-aș mai putea minți, chiar dacă ar trebui s-o fac. Acest biet mort mă împiedică. . . Și eu îi închin adevărul meu steril. . . (*Cu voce vibrantă.*) Adevărul, majestate, adevărul profundeii, iremediabilei mele răzvrătiri !

REGELE : Nu vreau să aud cuvintele astea !

VELÁZQUEZ : Dar eu trebuie să vi le spun ! Dacă nu v-am lingușit niciodată, acum voi vorbi. Puteți să-mi acoperiți glasul cu călușe, să-mi vîrîți mîinile în fiare, să asmuțiți asupra mea haitele voastre de ciini, așa cum ați făcut cu el ! Mă voi prăvăli într-o ripă, gîndind la tristețea și nedreptățile regatului. Pedro Briones s-a împotrivit autorității voastre ; dar cine l-a împins la răzvrătire ? Și-a ucis căpitanul pentru că acesta se îmbogățea din foamea soldaților. S-a ridicat împotriva dărilor, pentru că dările fac să se prăbușească țara. Oare puterea nu știe altceva decât să înnebunească în sînge glasurile pe care ea însăși le-a stîrnit ? Dacă așa stau lucrurile, înecă în sînge propriile ei nedreptăți.

REGELE (*Tulburat, încearcă să păstreze o răceală distantă.*) : Mi-am iubit vasalii. Am căutat fericirea țării.

VELÁZQUEZ : Poate.

REGELE : Măsoară-ți cuvintele.

VELÁZQUEZ : E peste puterile mele, majestate. Foamea crește, durerea crește, vîzduhul e otrăvit și nu mai îngăduie adevărul, care e nevoit să se ascundă precum Venus a mea, pentru că n-are veșminte. Dar eu trebuie să-l rostesc. Trăim din minciuni sau din tăceri. Eu am trăit din tăceri, dar refuz să mint.

REGELE : Greșelile pot fi date în vileag. Dar atacarea bazelor de neclintit ale puterii nu trebuie tolerată ! Te pierzi, Don Diego !

VELÁZQUEZ : De neclintit ? Majestate, mă îndoiesc că există ceva de neclintit. Totul se naște pentru moarte ! Oameni, instituții. . . Și timpul ia totul cu el. . . Va lua și anii aceștia de durere. Sîntem fantome în mîinile timpului.

REGELE (*Indurerat, se îndepărtează.*): Eu te-am iubit, Don Diego. . . Acuma văd că domnia ta nu mă lubeai.

VELÁZQUEZ: Recunoști, da, majestate. Dragoste. . . Mă întreb dacă poate cere dragoste cel care ne înspăimintă.

REGELE (*Se întoarce, aproape umil.*): Și eu cunosc durerea. . . Tristețea.

VELÁZQUEZ: Pedro a murit.

REGELE (*Face un pas către el.*): Ai putut picta datorită mie. . .

VELÁZQUEZ: El a vrut să picteze de mic copil. Mi-e rușine de pictura mea. Pedepsii-mă.

(*Tăcere. REGELE îl privește pe VELÁZQUEZ cu o obsesivă fixitate.*)

MARIA TERESA: El a ales. E rindul vostru să alegeți. Gândiți-vă bine: cel care vă privește e un om. V-a vorbit așa cum v-ar fi putut vorbi conștiința voastră: v-ați exilat conștiința dintre zidurile Palatului? Puteți alege viața de până acum, zămisliți copiii cu femei de pe stradă (*REGELE o privește brusc*) și să-l pedepsiți în schimb pe cel care a avut îndrăzneala de a vă arăta că poți fi credincios soției; puteți să dormiți în continuare între lingșitorii care-l urăsc pentru că este drept, în timp ce el, în frunte cu domnul marchiz, vînd sinecure și se îmbogățesc din mizeria țării; puteți să vă scandalizați în fața unor picturi, pentru a ascunde păcatele de la Palat. Puteți să-l pedepsiți pe Velázquez. . . și pe filca voastră, pentru vina de a vă fi vorbit, pentru prima și ultima oară poate, ca adevărați prieteni. Acum alegeți între adevăr și minciună!

REGELE (*Trist*): El a știut să se facă iubit de domnia ta mai mult decît mine. Asta mă umilește cel mai mult.

MARIA TERESA (*Infanta și VELÁZQUEZ încrucișează o privire adîncă.*): Nu-i spuneți dragoste, tată. . . La Curtea aceasta plină de legături tulburi și de pasiuni desfrîmate, este un sentiment. . . fără nume.

REGELE (*Privindu-i pe amîndoi.*) Ar trebui să vă pedepsesc. . . Domnia ta să intri la mînăstirea Encarnación, iar domnia ta să pleci în exil. . . Dacă Dumnezeu m-ar fi făcut ca pe străbunul meu, v-aș pedepsi fără să șovăi. . . Dar n-o voi face.

MARIA TERESA: Pentru că sînteți mai bun decît socotii, tată. . .

REGELE: Nu. Ar trebui să-l pedepsesc și pe alții, dar nici asta n-o voi putea face. (*Cu privirile în pămînt.*) Sînt omul cel mai nenorocit de pe lume. (*Se întoarce și urcă treptele, obosit. Se apropie de ușa din stînga. VELÁZQUEZ traversează scena îndreptîndu-se spre el.*)

VELÁZQUEZ: Eu am vorbit majestate, eu am vorbit! Nu uitați asta!

REGELE: Taci! (*Vrea să deschidă. Cu mîna pe minerul ușii, se întoarce spre VELÁZQUEZ.*) Ai distrage acea Venus?

VELÁZQUEZ: Niciodată, majestate.

REGELE (*Fără să-l privească.*) N-o vei arăta niciodată nimănui și nici nu-ți va ieși din casă cît timp vei fi în viață. (*VELÁZQUEZ înclină capul. REGELE deschide brusc ușa.*) Domnilor! (*Se trage înspre jîlt, de al cărui spătar se sprijină. MARCHIZUL, NARDI și NIETO intră și fac reverențele de rigoare. REGELE vorbește fără a-i privi.*) Cu privire la cele dezvăluite aici, vom lua măsuri discrete. Între timp, voința mea este să se păstreze cea mai mare taină, și ca relațiile domniilor voastre cu pictorul Velázquez să fie cele de totdeauna. S-a înțeles?

CEI TREI: Da, majestate.

(*Cu un gest brusc, REGELE își ia pălăria și și-o pune pe cap, în timp ce se îndreaptă, grăbit, spre fundul scenei. MARCHIZUL se repede să-i deschidă ușa și îngenunchează la ieșirea REGELUI. Ceilalți fac la fel. VELÁZQUEZ și infanta urcă apoi treptele. Se aud în depărtare, din ce în ce mai slab, cele trei strigăte ale străjerilor: «REGELE!»*)

MARCHIZUL (*Din fundul scenei, sec*): Nu-mi rămîne altceva de făcut decît să vă fiu prieten, Don Diego. La ordinele domniei voastre. Alteță. . .

(*Se înclină și iese, lăsînd ușa deschisă. VELÁZQUEZ îl privește ieșind, fără să facă nici cea mai mică mișcare.*)

NARDI (*Suride*): Ați văzut, Don Diego, că m-am strădult să vorbesc, pe cît posibil, în favoarea domniei voastre. Vă rog să treceți mîine să-mi vedeți tabloul. Vreau să urmez înțeleptele voastre sfaturi cu privire la aburul acela. . . (*Strivit de tăcerea lui VELÁZQUEZ.*) Alteță. . .

(*Iese repede pe ușa din stînga, pe care o închide în urma lui. NIETO îl privește pe VELÁZQUEZ. Apoi se înclină spre infanta și o pornește spre fundul scenei. Acolo urcă trei trepte și deschide cea de-a doua ușă, care dă spre zid. Se întoarce și-l mai privește o dată pe VELÁZQUEZ. Între timp, lumina zilei trece în prim plan și MARTIN intră prin stînga, mormolind bucata de pîine pe care PEDRO a lăsat-o să cadă în clipa cînd era prins. Obosit și trist, se duce să se așeze în partea stîngă a treptelor, unde continuă să mănînce.*)

VELÁZQUEZ (*Cu o ironie sfîșietoare*): Așa te voi picta în tabloul meu, vere ! Este tocmai ceea ce căutam ! (*Ride, și apoi, brusc, fără nici o tranziție, izbucnește în plîns, în timp ce NIETO urcă treptele și dispare.*) O să te pictez. . . (*Se întoarce, cu fața scăldată în lacrimi*) dacă o să mai pictez vreodată.

(*Își încheiează mîinile cu deznădejde. În timpul acesta, infanta se îndreaptă spre bufet, cu ochii umezi, și ia paleta.*)

MARIA TERESA: El a spus că trebuie să pictezi. Vei picta tabloul acesta, Don Diego . . . , fără mine. (*Se apropie.*) Eu nu mai am ce căuta în el. Ia-o.

(*Îi desclătează cu blîndețe mîinile și-i dă paleta.*)

VELÁZQUEZ (*Îngenunchează și-i sărută mîna*): Dumnezeu să vă binecuvînteze !

MARIA TERESA: Da. . . Să ne binecuvînteze pe toți. . . și pe mine să mă păzească de a adormi la loc.

(*Își trage mîna și iese, repede, prin fund. VELÁZQUEZ se ridică și privește paleta, pe care o strînge puternic în mînă.*)

MARTIN: Istoria e pe sfîrșite. . . Eu o s-o povestesc pe drumuri și prin piețe, ca și cum aș cunoaște-o bine. . . Sînt singur și am să înnebunesc de tot: asta e întotdeauna o ieșire. (*Perdelele din prim plan se trag în fața figurii nemișcate a lui VELÁZQUEZ. Lumina începe din nou să scadă. Lăuta cîntă «Fantezia» de Fuenllana.*) Lumea o să ridă de prostia mea, dar eu o să mă prefac că am văzut tabloul. Pedro, care era aproape orb, spunea despre el tot felul de lucruri ciudate, pe care eu nu le înțeleg, dar pe care le voi repeta ca un papagal. (*Privește bucata de pîine.*) Pedro. . . (*Perdelele încep să se tragă, foarte încet, în lături.*) Spunea: va fi un tablou care nu se va putea plăti cu tot soarele din lume. . . Un tablou care va închide în sine toată tristețea Spaniei. Dacă cineva mi-ar picta un decor de bilci, aș putea să-mi cîștig pîinea făcînd păpușile să vorbească. . . (*Perdelele s-au tras complet. Lumina a dispărut din prim plan. MARTIN nu mai este acum decît o umbră care vorbește. În dreapta galeriei, cîteva personaje compun, nemișcate, atitudinile cunoscutului tablou, în lumina oblonului deschis. În fund, NIETO stă pe trepte, așa cum l-am văzut cu cîteva clipe înainte. Mica infanta privește plină de candoare: ciinele moțâie. Efigiile regilor se schițează în lumina vagă a oglinzii. Pe pieptul lui VELÁZQUEZ, crucea Ordinului de Santiago. În prim plan, șasiul uriaș se sprijină de șevalet.*): Prea cîstită adunare, acela este Don Diego Ruiz, care nici chip nu are, de nătarău ce e ! Zice :

RUIZ DE AZCONA: Sînt unii care se plîng, Doña Marcela. . . Dar pămîntul nostru binecuvîntat e fericit, credeți-mă. . . La fel ca noi la Palat. . .

MARTIN: Între timp, Doña Marcela se gîndește . . .

DOÑA MARCELA: Nu s-a întâmplat nimic... Sînt neliniștită... Acum, cînd îl privesc, îmi dau seama că l-am pierdut pentru totdeauna.

MARTIN: Iar cellal!...

NICOLASILLO: Trezește-te, León, trezește-te!

MARTIN: Dar nici el nu știe ce spune, la fel ca mine.

DOÑA ISABEL: Se spune că la Toledo ar fi o fîntînă din care izvorăsc pietre prețioase...

DOÑA AGUSTINA: La Balchin del Hoyo s-au găsit, în sfîrșit, drugi de aur...

MARI BÁRBOLA: Nu s-a întâmplat nimic... Domnul Dumnezeu să-l binecuvînteze pe Don Diego.

MARTIN: Iar musca aceea neagră din fund nu zice nimic. Dar «Ochi de Linx» o privește și se gîndește...

NICOLASILLO: Domnul Nleto stă și plînge...

MARTIN: Infanta cea mititică tace. Încă nu știe nimic din toate cîte sînt pe lume. De asta o lubește Don Diego, și pentru că e toată numai lumină. Iar el? Ce s-o fi gîndind Don Diego, care le știe pe toate?

(Pauză.)

VELÁZQUEZ: Pedro... Pedro...

(Muzica se aude din ce în ce mai tare. MARTIN își mănîncă bucata de pîine.)

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU HĂULICĂ



Artistul capabil de a fi creat această pânză genială și tainică este unul din oamenii cei mai complecși și subtili ai timpului său. Enigma optică a realității, pe care el se străduiește să ne-o ofere, este încărcată de mister; aparența banală a oricărei scene ascunde stranii soluții cromatice și formale. În descoperirea uneia cât și a celorlalte el va ajunge foarte departe, dar se va abține de a le exhiba în pinzele sale, cu mulțumirea și emfaza—stilizată sau didactică—a vanității. Pentru a o exprima în limbajul nostru mai mult decât realist el va fi un suprealist, însă criptic. Și în această stăpânire, în această măsură, rezidă calitatea supremă a acestui mare artist care urăște excesele, chiar dacă picturale, și care din această pricină, trece de multe ori în ochii criticilor, ai iubitorilor de pictură și ai pictorilor mai puțin sensibili decât el — drept inferior unui Greco, unui Goya, unui Picasso. În compoziția « Meninelor » totul pare clar și sobru, dar adevărul este că el nu lămurește absolut nimic, deoarece știe perfect că realitatea vizuală este stăpânită de arcanе și preferă să ofere, fără accentuări sau simplificări, această arcană pe care a explorat-o mai bine ca oricine. Să recunoaștem, deci, drept a sa, contradicția aceasta ironică între o oglindă care reflectă un tablou și senzația că aceeași oglindă ar putea să-l reflecte pe spectator. Avem a face aici cu un alt tip de tensiune barocă, și nu din pricina ei tabloul este mai puțin deschis. Dimpotrivă, deschiderea lui este prin aceasta și mai mare, dar se lasă dezvăluită cu mai multă pudoare decât în cazul când oglinda ne-ar putea reflecta. Ca și cum Velázquez, în loc să ne spună din tablou, așa cum s-a crezut de atâtea ori: « Imaginați-vă că vă priviți în oglindă », ne-ar spune: « Oricât v-ați strădui, niciodată nu veți putea să vă priviți în oglindă. Dar știm că vă aflați aici, și am pictat tabloul ostfel pentru că o știu. Pentru ca să ne priviți în timp ce vă privim și să doriți fără încetare să vă găsiți efigia în oglinda în care n-o veți găsi niciodată ».

ANTONIO BUERO VALLEJO

El espejo de « Las Meninas », Revista de Occidente, nov. 1970, pp. 157—158)

DOÑA MARCELA: Nu s-a întâmplat nimic. . . Sînt neliniștită. . . Acum, cînd îl privesc, îmi dau seama că l-am pierdut pentru totdeauna.

MARTIN: Iar cellalți. . .

NICOLASILLO: Trezește-te, León, trezește-te !

MARTIN: Dar nici el nu știe ce spune, la fel ca mine.

DOÑA ISABEL: Se spune că la Toledo ar fi o fîntînă din care izvorăsc pietre prețioase. . .

DOÑA AGUSTINA: La Balchin del Hoyo s-au găsit, în sfîrșit, drugi de aur. . .

MARI BÁRBOLA: Nu s-a întâmplat nimic. . . Domnul Dumnezeu să-l binecuvînteze pe Don Diego.

MARTIN: Iar musca aceea neagră din fund nu zice nimic. Dar «Ochi de Linx» o privește și se gîndește. . .

NICOLASILLO: Domnul Nieto stă și plînge. . .

MARTIN: Infanta cea mititică tace. Încă nu știe nimic din toate cîte sînt pe lume. De asta o lubește Don Diego, și pentru că e toată numai lumină. Iar el ? Ce s-o fi gîndind Don Diego, care le știe pe toate ?

(Pauză.)

VELÁZQUEZ: Pedro. . . Pedro. . .

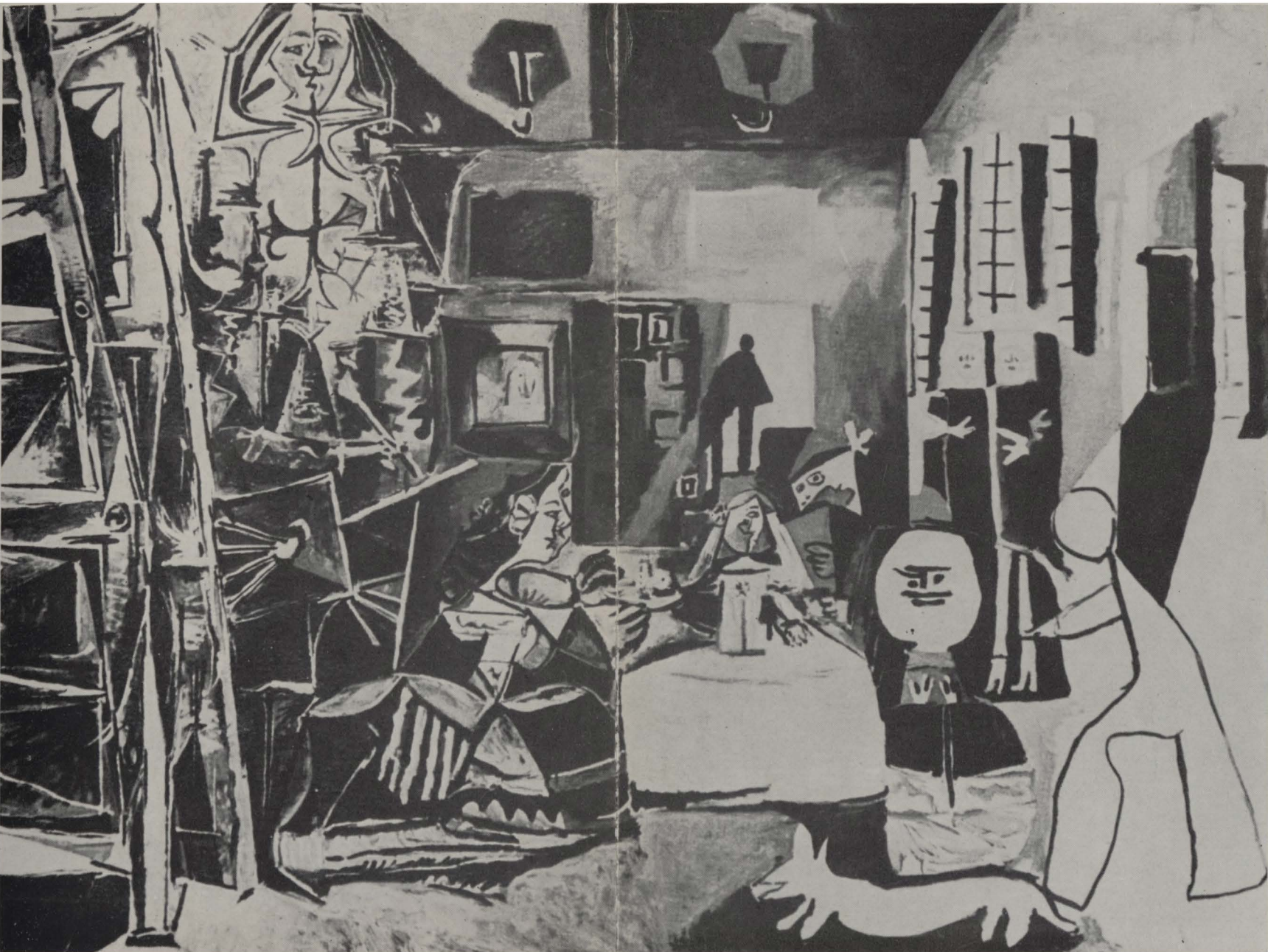
(Muzica se aude din ce în ce mai tare. MARTIN își mănîncă bucata de pîine.)

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU HĂULICĂ



MENINELE
de la
VELÁZQUEZ
la
P I C A S S O







Oglinda Meninelor

« Pictor enigmatic; pînă plină de taine — scria, într-un articol al său, Antonio Buero Vallejo. Afirmărilor devenite locuri comune, adevărate însă, și care invită la o continuă confruntare cu această necunoscută umană care este Velázquez, și cu misterul celei mai falmoase dintre pînzele sale ».

Iată ce ne aduce piesa lui Buero Vallejo. O confruntare — prea plină de fan-tezie, au spus, cu invidie poate, unii confracți — cu această originală personalitate istorică și umană care a fost pictorul de curte al lui Felipe IV și, mai mult decît atît, un document, un simbol al responsabilității creatorului — și a intelectualului —, în fața problemelor sociale și general umane.

L-am întîlnit pe Antonio Buero Vallejo acum cîteva luni, la Madrid, pradă emo-țiilor din ajunul unei premiere: nu premiera « Meninelor » — aceasta avusese loc cu zece ani în urmă —, ci a unei piese recent scrise, document social și experiment estetic în același timp, — *La llegada de los Dioses* (« Sosirea zeilor ») —, a cărei primă reprezentare îi dădea mari neliniști.

Știm despre el că este socotit de mulți drept cel mai mare dramaturg spaniol actual. Și mai știam că are o biografie ieșită din comun, o biografie de artist, dar, într-un fel, și de erou, dintre acelea care pot anihila un om, sau îl pot face să iasă din flăcări, pur și neîncovolat, precum oțelul. Are cincizeci și cinci de ani acest soldat, cu înfățișare nobil quijotescă, de hidalgo înalt și uscățiv, spiritualizat și înțelept, cu nu știu ce melancolie dureroasă, statornică și veche, dar și cu o semeție dîră într-un profil puternic vulturesc. S-a născut pe pămînturile halucinant aprinse, aspre și brăzdate, ale mesetei la Guadalajara. La nord de ținutul straniu, numit Cuenca, și mai la nord de falmosul La Mancha. Într-un pelsaj sărac în nuanțe, în care singura variație o constituie contrastele — intense acestea — de umbră și lumină, unde trăiește un neam de oameni sobri și dîrzi, — ne amintim cuvintele lui Unamuno — « învățați cu neîndurarea cerului și cu strășnicia vieții ». Un pelsaj care te îndeamnă, compensatoriu, la visare exaltată, la holnăreli ale privirii și ale minții, poate la pictură. Și pictura a fost, într-adevăr, prima vocație artistică a lui Buero Vallejo, vocație ce avea să mar-cheze, puternic, și realizarea lui mai tîrzie ca dramaturg.



Oglinda Meninelor

« Pictor enigmatic; pînă plină de taine — scria, într-un articol al său, Antonio Buero Vallejo. Afirmatii devenite locuri comune, adevărate însă, și care invită la o continuă confruntare cu această necunoscută umană care este Velázquez, și cu misterul celei mai falmoase dintre pinzele sale ».

Iată ce ne aduce piesa lui Buero Vallejo. O confruntare — prea plină de fantazie, au spus, cu invidle poate, unii confrăți — cu această originală personalitate istorică și umană care a fost pictorul de curte al lui Felipe IV și, mai mult decît atît, un document, un simbol al responsabilității creatorului — și a intelectualului —, în fața problemelor sociale și general umane.

L-am întîlnit pe Antonio Buero Vallejo acum cîteva luni, la Madrid, pradă emoțiilor din ajunul unei premiere: nu premiera « Meninelor » — aceasta avusese loc cu zece ani în urmă —, ci a unei plese recent scrise, document social și experiment estetic în același timp, — *La llegada de los Dioses* (« Sosirea zeilor ») —, a cărei primă reprezentare îi dădea mari neliniști.

Știam despre el că este socotit de mulți drept cel mai mare dramaturg spaniol actual. Și mai știam că are o biografie ieșită din comun, o biografie de artist, dar, într-un fel, și de erou, dintre acelea care pot anihila un om, sau îl pot face să iasă din flăcări, pur și neîncovolat, precum oțelul. Are cincizeci și cinci de ani acest soldat, cu înfățișare nobil quijotescă, de hidalgo înalt și uscățiv, spiritualizat și înțelept, cu nu știu ce melancolie dureroasă, statornică și veche, dar și cu o semeție dîrză într-un profil puternic vulturesc. S-a născut pe pămînturile halucinant aprinse, aspre și brăzdate, ale mesetei la Guadalajara. La nord de ținutul straniu, numit Cuenca, și mai la nord de faimosul La Mancha. Într-un pelsaj sărac în nuanțe, în care singura variație o constituie contrastele — intense acestea — de umbră și lumină, unde trăiește un neam de oameni sobri și dîrzi, — ne amintim cuvintele lui Unamuno — « învățați cu neîndurarea cerului și cu strășnicia vieții ». Un pelsaj care te îndeamnă, compensatoriu, la visare exaltată, la hoinăreli ale privirii și ale minții, poate la pictură. Și pictura a fost, într-adevăr, prima vocație artistică a lui Buero Vallejo, vocație ce avea să marcheze, puternic, și realizarea lui mai tîrzie ca dramaturg.

Vocație întreruptă de războiul civil, pe care Buero îl face, în rindurile trupelor republicane, pînă în ultima zi, pentru a fi, curînd după aceea, întemnițat și condamnat la moarte, sub acuzarea de «adeziune la rebellune». Timp de opt luni așteaptă, ceas de ceas, executarea sentinței, care este, în cele din urmă, comutată. Șase ani și jumătate de închisoare — Madrid, Yeserías, Dueso, din nou Madrid, apoi Ocaña —, prietenia cu Miguel Hernández, pe care-l cunoaște în închisoarea «Conde de Torero» și căruia îi face un excelent portret, rămas celebru, amenințarea morții în fiecă clipă — nu pot să nu marcheze adînc destinul său artistic și uman.

În 1946 e pus în libertate condițională. Vrea să rela pictura, dar aceasta i se refuză. «După șase ani de galere — va spune Pedro, unul dintre personajele din *Las Meninas* —, nu-ți mai rămîne prea multă putere ca să pictezi». Sau, poate, trelsprezece ani petrecuți într-o geografie altfel dramatică și halucinantă decît a mesetel, cea a războiului civil, a închisorii, a morții, făcuseră să l se cristaliceze în conștiință o imagine a omului și a lumii care se cerea imperios exprimată, și altfel decît cu ajutorul pensulei.

La sfîrșitul anului 1946 scrie prima sa piesă, *En la ardiente oscuridad* («În arzătorul întuneric»), urmată, în 1947, de faimoasa *Historia de una escalera* («Povestea unei scări»), care avea să-i ofere consacrarea ca dramaturg, premlul Lope de Vega, un sonet al lui Gerardo Diego, și să însemne, în același timp, un moment decisiv în istoria teatrului spaniol.

Historia de una escalera — va spune cunoscutul critic Ricardo Doménech — «semnifica, pe lîngă revelația unui nou autor, restaurarea tragicului pe scenele noastre. Și, odată cu aceasta, reparația pe scenă a realităților spaniole, a vieții spaniole — critic, moral întrevăzută — care, timp de zece ani, lipsise cu desăvîrșire din teatrele noastre postbelice... Prin caracterul său specific tragic, prin implicita denunțare a unor nedrepte condiții sociale de viață, prin fericita încercare de a îmbina și a transcende cîteva importante linii dramatice anterioare (tradiționalul «salnete», teatrul lui Unamuno), *Historia de una escalera* apare azi în fața noastră ca întîia dramă lucidă, cu adevărat fundamentală, a teatrului spaniol de după război.»

Îi urmează, în aceeași categorie a pleselor cu temă nedisimulat socială, *Hoy es fiesta* («Azi e sărbătoare») — distinsă cu premlul March în anul 1955 —, *Las cartas bocabajo* («Cu cărțile pe masă»), *El tragaluz* («Ferestruica»); cîteva piese din lumea orbilor, subiect de veche tradiție în antologia literelor spaniole — *En la ardiente oscuridad*, *El Concierto de San Ovidio* («Concertul de la San Ovidio»), precum și unele drame istorice — *Un soñador para un pueblo* («Un visător pentru o țară»), *Las Meninas*, *El Sueño de la Razón* («Somnul Rațiunii»), — în toate persistînd o viguroasă conotație socială.

«Nu sînt ceea ce s-ar putea numi un autor de avangardă» — ne spunea la Madrid Buero Vallejo — «dar mă socotesc a fi un scriitor cu mijloace de expresie proprii». Într-adevăr, *Llegada de los Dioses*, a cărei premieră urma să aibă loc atunci,

— piesă situată în realitate, a trela avînd drept protagonist un orb — constituie un interesant experiment teatral, pe linia unor căutări mai vechi — și statornice — ale autorului: *deschiderea* operei dramatice reprezentate, a spectacolului teatral, prin *implicarea* în spectacol a factorului pasiv — spectatorul —, prin stimularea lui la *participare*.

Este o preocupare generală a teatrului contemporan această întoarcere spre prospețimea originilor, pe care 30 de secole de cultură o anulasera aproape cu desăvîrșire. Dificultatea realizării unei participări integrale și spontane a publicului actual în procesul desfășurării spectacolului este însă enormă. Dacă există întotdeauna o minoritate care se lasă prinsă în acest joc, marea majoritate a spectatorilor se arată inerti și rezistenți. Ceea ce caută să realizeze Buero este nu participarea fizică, spre care se merge în general, și care-l transformă pe spectator în actor, făcîndu-l să interpreteze alături de actori — să se urce pe scenă, dacă există scenă, să cînte sau să declame cu actorii etc. —, ci o participare psihică, fără de care — socotește dramaturgul — participarea fizică este menită eșecului.

În actul al treilea al piesei sale din 1950, *En la ardiente oscuridad*, Buero Vallejo încerca pentru întâia oară un asemenea efect de *participare psiho-fizică*: în clipa cînd cele două personaje — orbi amîndoi — vorbeau despre lipsa văzului, scena și teatrul întreg se cufundau încet în întuneric. Timp de cîteva clipe, publicul devenea cu desăvîrșire orb. Era o senzație inedită, al cărei efect se producea fără greș, uneori concret, prin strigăte și exclamații ale unora dintre spectatorii. Fără a cere publicului să interpreteze el însuși, se realiza deci, în felul acesta, o *conectare* — fizică și psihică — cu atmosfera operei.

Un artificiu asemănător avea să fie folosit ceva mai tîrziu în *El sueño de la razón*, unde se încerca, de rîndul acesta, *asurzirea* spectatorului: la intrarea lui Goya în scenă, publicul înceta și el să mai audă celelalte personaje, realizînd pe deplin, pentru cîteva secunde, senzația surzeniei.

La llegada de los Dioses reia procedeul din prima piesă, efectul de orbire a spectatorilor fiind acum complicat și împins mai departe. Protagonistul, orb de puțină vreme ca urmare a unei traume psihice, este pictor. De aceea, în multe din momentele piesei, el vede imaginativ: celelalte personaje apar astfel, în dialogurile cu protagonistul orb, văzute, imaginate — de el, dar imaginate într-un mod diferit de realitate, fapt care determină contradicția între ceea ce spun aceste personaje — vocile lor reale — și gesturile imaginate de protagonist. Natura acestei contradicții este satirică, atunci cînd re-crearea personajelor în imaginația protagonistului este deliberată, și dramatică, atunci cînd ea este involuntară.

S-a spus despre teatrul lui Buero că este un teatru prin excelență *deschis*. Plesele « de participare » menționate mai sus o dovedesc cu ușurință. În ce măsură, însă, *Las Meninas*, piesa pe care am ales-o pentru publicul românesc, justifică această afirmație, este o chestiune mai subtilă și altfel demonstrabilă.

Alegerea unei teme istorice și, mai cu seamă, modul în care era ea tratată, provocaseră, la premieră, crispări și o vagă dezaprobare. « Prea multă fantezie », s-au grăbit să afirme cîțiva critici și dramaturgi, apăsînd pe anume pretense inexactități istorice. Piesa lui Buero, depășea însă, cu mult, istoria, care trebuia să-i slujească doar ca punct de pornire, și ca mijloc de a exprima — după propriile lui cuvinte — unele probleme de permanentă importanță și actualitate, fie prin caracterul lor universal, fie prin permanența lor în societatea spaniolă. « Problemele generale ale durerii umane, ale nedreptăților sociale, problemele inerente mistificării realității prin vorbe goale și înșelăciuni existente și astăzi; problema responsabilității creatorului, și a intelectualului, în fața tuturor acestor aspecte. »

Întîia vocație artistică a autorului — pictura — marchează și această lucrare: piesa este construită în jurul faimosului tablou al lui Velázquez, personajele ei, în cea mai mare parte, sînt personajele tabloului, finalul piesei le surprinde — încremenite — în atitudinile bine cunoscute. Deschiderea tabloului — atît de discutată de-a lungul veacurilor — este reflectată și de construcția piesei.

Această spinoasă problemă, de altminteri, a structurii tabloului velazquian, problemă care a ispitit atîtea generații de pictori și de critici, l-a atras imperios și pe Buero Vallejo. Într-un documentat și competent studiu apărut în noiembrie 1970 în « Revista de Occidente » și intitulat *El espejo de « Las Meninas »*, Buero Vallejo încerca să clarifice cîteva aspecte esențiale ale acestei controversate chestiuni.

A devenit lucru obișnuit în secolul nostru ca deschiderea tabloului lui Velázquez să fie înțeleasă în sensul unei *participări directe* a privitorului la tablou: din oglinda situată în fundul sălii — și al tabloului — efigiile celor doi regi îl contemplă pe spectator. Felipe IV și Mariana de Austria par să se fi aflat în locul în care se află el acum, să se fi reflectat în oglinda îndepărtată pentru că se aflau în fața ei, în cestălalt capăt al galeriei, opus oglinzii și care nu apare în tablou, dar pe care magia artistului îl face totuși să existe. Mai mult decît atît, Velázquez face ca spectatorul să se simtă plasat tot aici, în acest capăt al galeriei care devine o realitate concretă, și-i creează senzația că s-ar putea reflecta și el, deopotrivă cu perechea regală, în oglinda din fața lui.

În privința identității pinzei la care pictorul lucrează, prezenta interpretare nu oferă însă nici o lămurire. Este foarte posibil ca obiectul picturii de pe șevalet să fie cuplul regal, care s-ar privi în acest caz în oglindă pentru a-și studia atitudinea, după cum tot atît de posibil ar fi ca obiectul tabloului să fie însăși scena Meninelor, sau orice altă scenă necunoscută nouă.

O asemenea interpretare prezintă avantajul unei explicitări imediate a deschiderii tabloului. Reflectarea directă a persoanelor regale, sau altfel spus, a spectatorilor tabloului, constituie — afirmă Buero — « o convingere greu de combătut, căci ea întărește în mod strălucit mitul sensibilității moderne a lui Velázquez ... Să unești galeria pictată cu spectatorul real; să încrucișezi, în ciuda timpului, surisurile acestor personaje de mult moarte cu crispatul suris al privitorului de azi;

să lași să se înțeleagă că noi înșine ne-am putea reflecta în oglinda din fund: ce invenții îndrăznețe și actuale! Este culminarea barocului și irupția lui în plin secol 20; este tabloul cel mai deschis din lume».

Un tablou de o mare deschidere, într-adevăr, dar această deschidere, a cărei explicație se cunoștea în vremea lui Velázquez, dar a fost uitată după aceea, este, în realitate, cu mult mai subtilă și mai autentic barocă. Cercetarea structurii acestui tablou, pe care Buero o rela cu metode matematice, studierea precisă a liniilor de fugă și a perspectivelor implicate aici, demonstrează că Imaginea regilor în oglindă nu constituie rezultatul unei reflectări, ci este *imaginea tabloului de pe șevalet*.

Deschiderea pinzei nu se mai realizează, așadar, prin conectarea directă a spectatorului la opera de artă — posibilitatea reflectării lui directe în oglindă —, ci prin *tentația* acestei conectări — a privirii în oglindă —, care este însă imposibil de realizat. Tentația este cu atât mai mare cu cât privirile și atitudinile personajelor pictate reclamă conectarea privitorului la tablou, includerea acestuia în spațiul tabloului.

Conștient de eroarea în care vor cădea cei mai mulți dintre privitori, care nu-și vor da seama de ușoara deviere a unghiului oglinzii și vor socoti că oglindirea lor directă este posibilă, Velázquez realizează un tip de deschidere cu mult mai fină și mai subtilă, concretizată în « Ironica contradicție între o oglindă care reflectă un tablou și senzația că această oglindă ar putea să-l reflecte pe spectator. Avem a face aici cu un alt tip de tensiune barocă, și nu din pricina ei tabloul este mai puțin deschis. Dimpotrivă, deschiderea lui este prin aceasta și mai mare, dar se lasă dezvăluită cu mai multă pudoare decât în cazul când oglinda ne-ar putea reflecta. Ca și cum Velázquez, în loc să ne spună din tablou, așa cum s-a crezut de atâtea ori: „Imaginați-vă că vă priviți în oglindă“, ne-ar spune: „Oricât v-ați strădui, niciodată nu veți putea să vă priviți în oglindă. Dar știu că vă aflați aici, și am pictat tabloul astfel tocmai pentru că o știu. Pentru ca să ne priviți în timp ce vă privim, și să doriți fără încetare să vă găsiți efigia în oglinda în care n-o veți găsi niciodată“.

Se realizează, în felul acesta, un fel de « participare teatrală » — ne spune mai departe Buero Vallejo; aceasta, « fără a recurge la provocări fizice de felul celor din teatrul actual, care ar putea — utilizate excesiv — să devină factori de inhibiție, fără a recurge la șocul provocat de pe scena pe care se află acest actor cu paletă și pensule, prin reflectarea directă în oglinda halucinantă, — se constituie cu delicatețe ca o participare spontană și inexorabilă. Și astfel acceptăm, în cele din urmă, reflexul specular al unei picturi dispărute, fără a mai pretinde să ne privim în apele acestei oglinzi, deoarece pictorul ne-a convins, prin privirile tuturor — și ale sale proprii —, ca și prin golul miraculos al acestei galerii accesibile nouă, de încorporarea noastră definitivă la momentul efemer și etern pe care *Las Meninas* ni-l oferă. »

Și tot astfel, Martin, personajul care deschide și închide piesa lui Buero, ne invită să asistăm la un spectacol real, cu personaje vii și adevărate, creîndu-ne

presia că le putem vedea, că putem fi alături de ele sau în locul lor, pentru ca în cele din urmă să ne dăm seama — așa cum înainte, în fața tabloului, realizasem că efigia regelui nu era decît imaginea imaginii lui — că ceea ce avem sub ochi este spectacolul unui spectacol care s-a desfășurat mai demult, și care este reluat acum cu personaje din carton și cîrpe. Oglinda ni se refuză și de data aceasta — ea ne apare, precum în fabuloasa « Zoologie fantastică » a lui Borges, ca o lume cu personaje ei proprii, distincte de cele din lumea de dincoace, în care nu vom putea pătrunde niciodată — și totuși ispita ei ne tîrăște în vîrtejul la care ni se părea că asistăm impasibil, implicîndu-ne — cu sau fără voia noastră — în universul etern al acestui spectacol.

sublimul
și
grotescul
bibliotecii



de la

BOUVARD și PÉCUCHE

la

MONSIEUR TESTE



Ilustrațiile la «BOUVARD și PÉCUCHE» de
OCTAV GRIGORESCU

CORRESPONDENȚĂ

Către Louise Colet

(Rouen, începutul anului 1847).

... Pe măsură ce silabisesc antichitatea, o tristețe nemăsurată mă năpădește gîndindu-mă la această epocă de frumusețe magnifică și încîntătoare apusă pentru totdeauna, la această lume vibrantă și strălucitoare, atît de colorată și de pură, atît de simplă și atît de felurită. Ce n-aș da să văd un triumf ! Ce n-aș vinde ca să intru într-o seară în Subura, cînd ardeau torțele la poarta lupanarelor și cînd tamburinele sunau prin taverne ! Ca și cum nu ne-ar ajunge propriul nostru trecut, îl rumegăm pe acela al întregii omeniri și ne delectăm într-o amărăciune voluptoasă.

Către aceeași

(Rouen, 1847).

... Da, mă închid în mine, mă sting, memoria mi se duce pe zi ce trece. Îmi dau seama că nu mai am habar de multe lucruri pe care le-am știut perfect. Dacă gustul meu crește, mi-e cu atît mai dificil să scriu. Fraza nu mai curge, o smulg din mine și mă rănește ieșind.

Am ajuns, față de artă, la ceea ce simți față de dragoste atunci cînd ți-ai petrecut cîțiva ani meditănd asupra acestor materii. *Mă înspăimîntă.* Nu știu dacă e lîmpede ; mi se pare că da.

Către Louis Bouilhet

(Cairo, 15 ianuarie 1850).

... Întorcîndu-ne în amurg dintr-o plimbare pe care o făcusem călări prin pustiu, trecînd pe lîngă piramida a doua, mi s-a părut că stă să cadă,

asa încît mi-am aplecat umerii ca și cum ar fi trebuit să se prăbușească peste mine și să mă strivească. Vîrfurile ei e albit de excrementele vulturilor care plutesc fără-ncetare peste vîrfurile acestor monumente ; ceea ce mi-a amintit de o frază din *Sfîntul Anton*: « Zeii cu cap de ibis au umerii albiți de excrementele păsărilor ».

Către mama sa

(Beni Suef, 14 februarie, 1850, de pe puntea bărcii)

... Vremea e frumoasă ; soarele începe să strălucească ; Nilul e lin ca un fluviu de ulei... Dacă ai ști ce liniște este în jurul nostru, și în ce adîncuri calme îți simți rătăcind spiritul ! Lenevim, hoinărim, visăm. Dimineața fac greacă, citesc din Homer ; seara scriu. În timpul zilei, deseori ne luăm puștile în spate și plecăm la vînătoare.

Către Louis Bouilhet

(Între Girge și Siut, 4 iunie 1850)

... Ce ne lipsește la toți, nu e stilul, nici flexibilitatea arcului și a degetelor desemnate sub numele de talent. Avem o orchestră numeroasă, o paletă bogată, resurse felurite. În privința șiretlicurilor și a sforărilor, știm mai mult decît s-a știut vreodată. Nu, ce ne lipsește este principiul intrinsec, este sufletul lucrului, ideea chiar a subiectului. Luăm note, facem călătorii ; mizerie, mizerie ! Devenim savanți, arheologi, istorici, medici, cîrpaci și oameni de gust. Ce importanță are ? Dar inima, verva, seva ? De unde să pornim și unde să ajungem ?

Către Louis Bouilhet

(Cairo, 27 iunie 1850)

Cînd vei avea pentru culoarea locală jaloanele principale, lasă cărțile la o parte și așterne-te pe compoziție ; să nu ne pierdem în arheologie, tendință generală și funestă, cred, a generației care vine. Nenorociți ce sîntem, avem, cred, mult gust pentru că sîntem profund istorici, pentru că admitem tot și ne situăm în punctul de vedere al lucrului pentru a-l judeca... Originalitatea feroce este ea compatibilă chiar cu atîta lărgime ? Cel puțin, dacă nu facem nimic bun, vom fi pregătit, poate, și adus după noi o generație care va avea îndrăzneala (caut un alt cuvînt) părinților noștri și eclecticismul nostru.

Către același

(Damasc, 4 septembrie 1850)

... Vezi tu, e un lucru care ne pierde, un lucru stupid care ne pune piedică : « gustul », bunul gust. Avem prea mult, vreau să spun că ținem

seama de el mai mult decît trebuie. Spaima de a fi de prost gust ne invadează ca o ceață (o ceață murdară de decembrie care se abate dintr-odată, îți înghiață măruntaiele, pute în nări și înțeapă la ochi). Așa că, neîndrăzbind să înaintăm, stăm pe loc. Nu simți cît de critici devenim, că avem o poetică a noastră, principii, idei gata făcute, reguli înșfîrșit, exact ca Delille și Marmontel ! Sînt altele, dar ce are a face? Ce ne lipsește e curajul. Sînt foarte curios să-ți văd povestea chinezească. . . Pot să-ți spun un lucru reconfortant și care are meritul de a fi sincer, și anume că, în ce privește *natura*, poți să-i dai înainte cu curaj. Tot ce văd aici, regăsesc (Doar orașele, oamenii, obiceiurile, costumele, uneltele, într-un cuvînt lucruri de ale *umanității*, nu mi le imaginasem limpede). Ține minte deci pentru ce ai de gînd să faci, e rezultatul unei experiențe făcute exact și care nu se dezmințe de zece luni : sîntem prea înaintați în privința Artei ca să ne înșelăm asupra *naturii*. Așadar, dă-i înainte.

(. . .) În miezul zilei la ora cea mai fierbinte, cînd lumina cade vertical, cînd călărim fără o vorbă pe caii noștri slabi și puternici, și cînd catîrii osteniți își întind spre vînt gingiile albite de sete, atunci vezi ieșind șopîrlele din scorburile de măsline, iar pe șirurile de nopali umblă, ridicîndu-și labele, cameleonul prevăzător, care-și sucește ochii rotunzi,

Către același

(Atena, 19 decembrie 1850, în lazaretul din Pireu)

. . . Am fost bucuros de-a binelea, ieri, zărind Acropolea care strălucea alb la soare, sub un cer încărcat de nori. Treceam pe dinaintea Crotonei, aveam Egina la stînga, Salamina în față. Maxime, chinuit de răul de mare, horcăia în cabina lui. Timpul era aspru. Pe punte, cu lornionul pe nas, lîngă cușca cu pui, în picioare și uitîndu-mă prept înaintea mea, mă lăsam în voia « gîndurilor mari ». Fără glumă, am fost mai mișcat decît la Ierusalim, nu mi-e frică s-o spun, sau cel puțin într-un fel mai adevărat, în care părerea preconcepută avea mai puțin loc. Era mai aproape de mine, mai din familia mea. Poate și pentru că mă așteptam mai puțin la asta. Iată eternul monolog năucit și admirativ pe care mi-l spuneam privind acest colțisor de pămînt, în mijlocul munților înalți care-l domină : « Ce mai încolo și-ncoace, au ieșit de aici niște tipi grozavi, și niște lucruri grozave ».

Către mama sa

(Patras, 9 februarie 1851)

. . . De la Atena la Sparta am avut ploaie ; de la Sparta și pînă aici, torente și rîuri de trecut. Le treceam de-a călare ; cîteodată, fluviul

fiind fără vad, caii noștri înotau și apa ne venea pînă la coapse. Cît despre bagaj, îl descărcam tot ; oamenii noștri intrau în apă și-l transbordau în spinare. Seara ne culcam prin grajduri laolaltă cu măgarii și cu caii, înveliți în blănuri, în preajma unui foc mare al cărui fum vopsea în negru birnele din tavan.

Către Louise Colet

(Croisset, în noaptea de sîmbătă, 1 februarie 1852)

... Mi se pare că sînt lucruri pe care numai eu le simt și pe care alții nu le-au spus și pe care pot să le spun eu. Latura dureroasă a omului modern, pe care o remarci la mine, e fructul tinereții mele. Mi-am petrecut o tinerețe fantastică împreună cu sărmanul Alfred. Trăiam într-o seră ideală în care poezia ne încingea plictiseala existenței pînă la 70 de grade Réaumur. Țasta om ! Niciodată n-am făcut, prin spații, asemenea călătorii. Ajungeam departe fără a părăsi gura sobei. Zburam sus deși tavanul camerei mele era scund.

... Viața mea este un mecanism pus în mișcare și învîrtindu-se cu regularitate. Ce fac astăzi, fac și mîine, și am făcut și ieri. Eram același om acum zece ani. S-a dovedit că structura mea e sistem ; totul fără idei preconceptuate din partea mea, prin cursul firesc al lucrurilor care face ca ursul alb să-și aibă viziunea printre ghețuri iar cămila să umble pe nisip. Sînt un om-condei. Simt prin el, din cauza lui, prin raport cu el și mult mai mult împreună cu el.

Către aceeași

Croisset, sîmbătă seara, ora 12 și jumătate, 27 martie 1852).

... Eu unul rîd de toate ; chiar și de ce-mi place mai mult. Nu există lucruri, fapte, sentimente sau oameni peste care să nu fi trecut naiv bufoneria mea, ca un tăvălug de fier pentru lustrul stofelor. E o metodă bună. Vezi pe urmă ce rămîne. E de trei ori înrădăcinat în tine sentimentul pe care-l păstrezi în bătaia vîntului, fără araci și fără sîrme, și dezbărat de toate conveniențele atît de utile ca să țină în picioare putreziciunile.

Către aceeași

(Croisset, sîmbătă noaptea, 24 aprilie 1852).

... Dacă tot ce te înconjoară, în loc să formeze prin natura sa o conjurație permanentă ca să te asfixieze în smîrcuri, te-ar întreține dimpotrivă într-un regim sănătos, cine știe atunci dacă n-ar fi vreun mijloc de a regăsi pentru estetică ceea ce stoicismul inventase pentru morală ? Arta



greacă nu era o artă; era constituția radicală a unui popor întreg, a unei rase, a țării însăși. Acolo munții aveau alte linii și erau de marmură pentru sculptori, etc.

Era Frumosului s-a dus. Omenirea, chiar dacă se va mai întoarce vreo dată la o asemenea eră, nu are deocamdată ce face cu ea. Cu cât va înainta, Arta va fi științifică, după cum știința va deveni artistică. Amîndouă se vor întâlni pe culme după ce s-au despărțit la poale. Nici o gîndire omenească nu poate prevedea acum la ce orbitor soare psihic se vor coace operele viitorului. Pînă una alta, sîntem într-un coridor plin

de umbră ; bijbii prin beznă. Ne lipsește pîrghia ; pămîntul ne fuge de sub picioare ; nici unul din noi nu avem un punct de sprijin, literați și mîzgălituri de hîrtie ce sîntem. La ce bun ? Cărei nevoi îi răspunde vorbăria asta ? Între mulțime și noi, nici o legătură. Cu atît mai rău pentru mulțime, cu atît mai rău pentru noi mai ales.

... Și eu concep totuși un stil : un stil care ar fi grozav, pe care cineva o să-l facă într-o zi, peste zece ani ori peste zece secole, și care ar fi ritmat ca versul, precis ca limbajul științei și cu unduiri, cu zbîrnițuri de violoncel, cu jerbe de foc ; un stil care ar intra în idee ca o lovitură de pumnal, și pe care gîndul ar pluti în sfîrșit peste întinderi line, ca atunci cînd aluneci într-o barcă împins din spate de un vînt bun. Proza s-a născut ieri ; iată ce trebuie să ne spunem. Versul e forma prin excelență a literaturilor vechi. Toate combinațiile prozodice au fost făcute ; dar ale prozei, mai au mult pînă atunci.

Către aceeași

(Croisset, sîmbătă seara, miezul nopții 8—9 mai 1852).

... Ce face figurile antichității atît de frumoase este faptul că erau originale ; aici e totul, să scoți din tine. Acuma, prin cît studiu trebuie să treci ca să te desprinzi de cărți, și cîte ești nevoit să citești !

Către aceeași

(Croisset, sîmbătă spre duminică, ora 1 noaptea, 15—16 mai 1852).

(...) Am citit *Rodogune* și *Théodore*¹ săptămîna asta. Ce imund lucru sînt comentariile d-lui de Voltaire ! Ce prostie ! Și totuși era un om de spirit ! Dar spiritul servește la prea puțin în artă, doar să împiedice entuziasmul și să nege geniul, asta-i tot.

... Ce ocupație stupidă e și critica, o dată ce un om de asemenea calibru, ne dă un astfel de exemplu ! Dar e plăcut să faci pe pedagogul, să-i muștruluiești pe ceilalți, să-i înveți pe oameni cum să-și facă meseria ! ... E mult mai ușor să discuți decît să înțelegi, și să pâlăvrăgești despre artă, ideea de frumos, ideal etc., decît să faci cel mai mărunț sonet sau cea mai simplă frază. Am avut poftă deseori să mă bag și eu și să scriu dintr-odată o carte despre toate astea. Am s-o fac la bătrînețe, cînd călimara îmi va fi secăt. Ce grozavă carte, și originală, s-ar putea scrie sub titlul : « Despre interpretarea antichității » ! Ar fi opera unei vieți. Dar în fond, la ce bun ? Muzică ! Mai bine muzică ! Să ne învîrtim în ritm, să ne legănăm în perioade, să coborîm mai afund în pivnițele sufletului.

¹ Tragedii de Corneille

Către aceeași

(Croisset, sîmbătă, 12 iunie 1852).

... lei cu tine, orice ar fi zis Danton, patria pe tălpile ghetelor și porți în suflet, fără s-o știi, pulberea străbunilor morți. Eu unul, aș face în privința asta, personal, o demonstrație cu $A + B$. La fel și în literatură. Îmi regăsesc toate obîrșiile în cartea pe care o știam pe dinafară încă înainte de a învăța să citesc, *Don Quijotte*, iar, pe deasupra, spuma agitată a mărilor normande, lîncezeala englezească, ceața fetidă.

Către aceeași

(duminică, 11 noaptea, 13 iunie 1852).

Idealul prozei a ajuns la un grad de dificultate nemaipomenit; trebuie să te zmulgi din arhaism, din expresia comună, să ai ideile contemporane în termenii lor grosolani și totul să fie limpede ca Voltaire, stufos ca Montaigne, nervos ca La Bruyère și întotdeauna șiroind de culoare.

Către aceeași

Croisset duminică seara, miezul nopții, 27—28 iunie 1852).

Persist în spusele mele relativ la *Măgarul de aur*. . . Dacă există pe lume un adevăr artistic, e faptul că această carte este o capodoperă. Natura în ea însăși, peisajul, partea pur pitorească a lucrurilor sînt tratate modern și cu un suflu antic și creștin totodată care trece prin centru. Miroase a tămîie și a urină, bestialitatea se îmbină cu misticismul. Noi sîntem încă departe de așa ceva. . .

Către aceeași

(Croisset, luni seara, ora 1 noaptea, 27 iulie 1852).

... Nu cred că pana are aceleași instincte ca inima. . . Da, ciudat lucru că pana e de o parte și individul de alta. Există oare ceva care să iubească antichitatea mai mult ca mine, care să fi visat mai mult la ea, și să fi făcut tot ce a putut pentru a o cunoaște? Și totuși (în cărțile mele) sînt unul din oamenii cei mai puțin antici. După înfățișare, s-ar crede că scriu neapărat epică, dramă, brutalitate a faptelor, iar eu nu mă complac, dimpotrivă, decît în subiectele de analiză, de anatomie, dacă pot zice așa. De fapt, sînt omul cețurilor, și numai prin răbdare și printr-un studiu îndîrjit m-am descotorosit de toată grăsimea albicioasă care-mi îneca mușchii. Cărțile pe care rîvnesc mai mult să le scriu sînt tocmai cele pentru care am mai puține mijloace. *Bovary*, în acest sens, va fi fost un tur de forță nemaipomenit și de care numai eu voi ști. Asta mă va ajuta să fac ulterior un mare pas înainte. Sînt, scriind

această carte, ca un om care ar cînta la pian cu greutate de plumb pe fiecă falangă. Dar cînd am să știu bine digitația, dacă-mi pică sub mîna o melodie pe gustul meu și pe care s-o pot cînta cu mînele suflecate, poate că o să iasă ceva. Ce faci nu-i pentru tine, e pentru ceilalți. Arta n-are nimic de împărțit cu artistul. Cu atît mai rău dacă nu-ți place roșul, verdele sau galbenul; toate culorile sînt frumoase, numai să pictezi.

Către aceeași

(Croisset, sîmbătă ora 5, 4 septembrie 1852).

... Noi cei de azi am venit puțin prea devreme; peste douăzeci și cinci de ani, punctul de intersecție va fi superb în mîna unui maestru. Atunci proza (proza mai cu seamă, forma mai tînără) va putea să cînte o simfonie umanitară formidabilă. Cărți ca *Satyricon* ori *Măgarul de aur* se pot ivi din nou, și avînd ca revărsări psihice tot ce au avut acelea ca revărsări senzuale.

... Cred că toate regulile sînt pe ducă, barierele se răstoarnă, iar pămîntul se nivelează. Această mare confuzie va aduce poate libertatea. Arta, care premerge întotdeauna, a urmat cel puțin această cale. Ce poetică mai stă azi în picioare? Plastica chiar devine din ce în ce aproape imposibilă, cu limbile noastre circumscrise și exacte și ideile noastre vagi, amestecate, greu de definit. Așadar tot ce putem face este ca, printr-un efort de îndemînare, să strîngem mai tare corzile chitarei de atîtea ori zbirnîite și să fim mai ales virtuozî, o dată ce naivitatea în epoca noastră este o himeră. Pe deasupra, pitorescul aproape că dispare din lume. Poezia nu va muri totuși; dar cum va fi aceea a lucrurilor viitoare? N-o văd de loc. Cine știe? Frumusețea va deveni poate un simțămînt inutil pentru omenire, iar Arta va fi ceva între algebră și muzică...

Dar dacă nu pot vedea mîine, aș fi vrut să văd ieri... De ce n-am trăit pe vremea lui Nero! Cum aș mai fi stat de vorbă cu retorii greci! Cum aș fi călătorit în carele mari, pe drumurile romane, iar seara aș fi dormit în hanuri, cu preoții Cybelei vagabondînd l... Eu, fără îndoială, am trăit acolo, pretutindeni, în vreo existență anterioară. Sînt sigur că am fost, sub imperiul roman, director al vreunei trupe de actori ambulanți, unul din acei aventurieri care se duceau să cumpere femei din Sicilia ca să le facă actrițe și care erau totodată profesori, proxeneți și artiști. Au niște mutre grozave, în comediile lui Plaut, netrebnicii, și citindu-le parcă mi se trezesc amintiri. Ai simțit vreodată așa ceva, fiorul istoric?

Către aceeași

(Croisset, noaptea de vineri spre sîmbătă, ora 2, 1—2 octombrie 1852).

... Fiind în cimitirul unde se află tatăl și sora mea, mi-a venit ideea să mă duc să le văd mormintele. Vederea lor m-a emoționat puțin; în ele nu-i nimic din ce am iubit, ci numai rămășițele a două cadavre pe care le-am contemplat cîteva ore. Dar ei sînt în mine, în amintirea mea. Vederea unui veșmînt care le-a aparținut îmi face mai multă impresie decît vederea mormintelor lor. Idee preconcepută, ideea mormîntului! Trebuie să fii trist în fața lui, așa-i regula. Un singur lucru m-a mișcat: înăuntrul micii împrejurimi, un taburet de grădină (la fel cu cele de aici de acasă) pe care mama, fără îndoială, l-a dus acolo. E o asociere a grădinei acesteia cu cealaltă, o extindere a vieții ei asupra morții și ca o continuitate de existență comună prin morminte. Cei vechi se lipseau de toată putreziciunea stîrvurilor. Pulberea omenească, amestecată cu mirodennii și tămîie, putea fi ținută între degete, sau, ușoară ca aceea de de pe drumuri, zbura în razele soarelui.

Către aceeași

(Croisset, marți seara, 26 octombrie 1852).

... Ce timp! Ce ploaie! Și ce vînt! Frunzele galbene îmi trec pe sub ferestre cu furie. Dar, lucru straniu, toate nopțile sînt calme. Între mine și peisajul care mă înconjoară există o concordanță de temperament. Seninătatea amîndorura se întoarce odată cu noaptea. Cum se lasă seara, parcă mă trezesc. Sînt departe de a fi omul naturii, care se scoală în zori, se culcă cu găinile, bea apa torentelor, etc. Am nevoie de o viață factice și de medii întru totul extraordinare. Nu e un viciu al spiritului, ci o întregă constituție a omului. Rămîne de văzut, în cele din urmă, dacă ceea ce numim factice nu e o altă natură. Anormalitatea e la fel de legitimă ca și regula.

Tocmai am terminat *Pericles* de Shakespeare. E înfiorător de dificil și grozav de fără perdea. Sînt scene de bordel în care domnișoarele și domnii vorbesc un limbaj prea puțin academic; e agreabil împănăt cu glume obscene. Dar ce om era! Ce mici sînt pe lîngă el și mai ales ce ușori par toți ceilalți poeți, fără excepție. El avea amîndouă elementele, imaginație și observație, și mereu vast! mereu! « Născuți pentru a fi mediocri sîntem copleșiți de spiritele sublime ». E într-adevăr cazul s-o spunem. Mi se pare că, dacă l-aș vedea pe Shakespeare în persoană, aș muri de spaimă.

Am să mă apuc, după ce te văd, de Sofocle, pe care vreau să-l știu pe dinafară. Biblioteca unui scriitor trebuie să se compună din cinci

pînă la șase cărți, izvoare care trebuiesc recitite în fiecare zi. Cît despre ceilalți, e bine să-i cunoști, și gata. Dar sînt atîtea feluri diferite de a citi, și e nevoie de atîta spirit ca să citești bine !

Către aceeași

(Marți, miezul nopții, 16 noiembrie 1852).

Recitesc Rabelais cu patimă și mi se pare că-l citesc pentru înția oară. Iată marea fîntînă a literelor franceze; cei mai puternici de aici și-au umplut cupele. Trebuie să ne întoarcem la această vînă, la robuste excесе. Literatura, ca și societatea, are nevoie de o țesală, să-i dea jos rîia care o mănîncă.

Către aceeași

(Croisset, luni seara, 22 noiembrie 1852).

În ce privește lecturile, nu mă mai satur recitind Rabelais și *Don Quijotte*, duminicile, cu Bouilhet. Ce cărți zdrobitoare ! Cresc cu cît le contempli, ca Piramidele și pînă la urmă aproape că ți-e frică.

Către aceeași

(Croisset, noaptea de joi ora 1, 17 decembrie 1852).

Am uneori mîncărimi groaznice să-i înjur pe muritori și o s-o fac odată și odată, peste zece ani, într-un lung roman cu cadru larg ; pînă una alta, o veche idee mi-a venit din nou în minte, aceea a *Dicționarului de idei de-a gata* (știi despre ce vorbesc?). Prefața mai ales mă ațîță grozav, și în felul în care o concep (ar fi o carte întregă) nici o lege n-ar putea să mă înhațe, deși aș ataca totul. Ar fi glorificarea istorică a tot ce-i unanim aprobat. Aș demonstra că majoritățile au avut întotdeauna dreptate, și minoritățile niciodată. I-aș jertfi pe oamenii mari tuturor imbecililor, pe martiri tuturor călăilor, și toate astea într-un stil împins pînă la exces, pînă la țîșniri de foc. Astfel, în privința literaturii, aș stabili, ceea ce n-ar fi greu, că mediocrul, fiind la îndemîna tuturor, e singur legitim, și că deci trebuie înfierată orice originalitate ca primejdioasă, neroadă etc. Această apologie a mișeliei omenеști pe toate fețele, ironică și urlătoare de la un capăt la altul, plină de citate, de probe (care ar proba contrariul) și de texte înfricoșătoare (ar fi destul de ușor) are drept scop, aș zice, să termine o dată pentru totdeauna cu excentricitățile, oricare ar fi ele ! M-aș întoarce în felul ăsta la ideea democratică modernă de egalitate, la vorba lui Fourier că oamenii mari vor deveni inutili ; și tocmai în acest scop, aș zice, e făcută cartea. S-ar găsi deci acolo în ordine alfabe-



tică, referitor la toate subiectele posibile, tot ce trebuie să spui în societate ca să fii un om convenabil și amabil. . .

. . . Ar trebui ca pe tot parcursul cărții să nu fie nici un cuvânt de la mine, iar cartea o dată citită, să nu îndrăznească nimeni să vorbească despre ea, de frică să nu spună firesc una din frazele cuprinse acolo. Cîteva articole, dealtminteri, ar putea da loc la dezvoltări splendide, ca BĂRBAT, FEMEIE, PRIETEN, POLITICĂ, MORAVURI, MAGISTRAT. S-ar putea dealtfel schița tipuri din cîteva rînduri, și arăta nu numai ce trebuie să spui, ci și ce trebuie să pari.

. . . La ce bun să ne îngrijorăm de toate, să tot judecăm, să stăm la palavre? Să pictăm, să pictăm, fără a mai face teorii, fără să ne pese de compoziția culorilor, nici de dimensiunea pînzelor, nici de durata operelor noastre.

Către aceeași

(Joi, miezul nopții, 17 februarie 1853).

. . . Adineaori am făcut puțină greacă și latină, dar nu prea grozav. Voi relua, pentru lecturile de seară, *Moralele* lui Plutarh. E o mină nescată de erudiție și de gînduri. Cît de savanți am fi, dacă am cunoaște bine măcar cinci sau șase cărți !

Către aceeași

(Croisset, duminică, ora 4, 27 martie 1853, ziua de Paști).

. . . Pînă acum Orientul a fost înțeles ca ceva sclipitor, țipător, pătimaș, plin de contraste. Toți au văzut acolo numai baiadere și iatagane, fanatismul, voluptatea. Într-un cuvînt, au rămas la Byron. Eu unul l-am simțit altfel. Ce-mi place dimpotrivă în Orient este măreția care se, ignoră pe sine, și armonia lucrurilor disperate. Îmi amintesc de omul care se scălda la brațul stîng cu o brățară de argint, iar la celălalt cu o cataplasma. Iată Orientul adevărat, deci poetic. . . Vreau să fie în toate o amărăciune, o veșnică fluierătură în tociul triumfurilor, și dezolarea însăși să se afle în entuziasm. Asta mi-aduce aminte de lafa unde, intrînd, adulmecam laolaltă mirosul lămiilor și al cadavrelor ; cimitirul desfundat lăsa să se vadă scheletele pe jumătate putrezite, în timp ce pomii verzi își legăneau peste capetele noastre fructele aurii. Nu simți cît de completă e această poezie, și că ea e marea sinteză? Toate apetiturile imaginației și ale minții sînt săturate deodată ; nu lasă nimic în urma ei. Dar oamenii de gust, oamenii cu înfrumusețările, cu purificările, cu *iluziile*, cei care fac manuale de anatomie pentru doamne, ori știință pentru toți, care practică sentimentul cochet și arta amabilă, schimbă, rîcîie, scot, și se pretind clasici,

nenorociții ! Ah ! Cît aş vrea să fiu savant ! și ce frumoasă carte aş scrie sub titlul : *Despre interpretarea antichității !* Pentru că sînt sigur că mă conformez tradiției ; ce adaug, e sentimentul modern. Dar, încă odată, anticii nu cunoșteau acest pretins gen nobil ; pentru ei nu existau lucruri care nu se puteau spune. . . În *Ajax* al lui Sofocle sîngele animalelor înjunghiate curge șiroaie jur împrejurul lui Ajax care plînge.

Către aceeași

(Croisset, miercuri seara, miezul nopții, 6 aprilie 1853).

. . . Nu trebuie să ne întoarcem la antichitate ci să-i luăm procedeele. Că sîntem toți niște sălbateci tatuați de la Sofocle încoace, asta se poate. Dar ma e și altceva în Artă decît rigoarea liniilor și șlefuiala suprafețelor.

. . . Trebuie să acceptăm totul și să tipărim totul, și mai ales să ne luăm punctul de sprijin în prezent.

Către aceeași

(Croisset, vineri seara, miezul nopții, 7 aprilie 1854).

. . . De ce nu sînt tînăr ! Cum aş mai lucra ! Ar trebui să cunoști totul ca să scrii. Noi toți, mîzgălitorii de hîrtie, sîntem de o o ignoranță monstruoasă, și totuși cîte idei am putea găsi, cîte comparații ! *Măduva* ne lipsește în genere ! Cărțile din care au izvorît literaturi întregi, ca Homer, Rabelais, sînt enciclopediile epocii lor. Știau tot, acei oameni cumsecade ; iar noi, nu știm nimic. Există în poetica lui Ronsard un ciudat precept : el recomandă poetului să se instruiască în arte și meserii, la fierari, aurari, lăcătuși, etc. ca să-și ia de acolo *metafore*. Asta într-adevăr face o limbă bogată și diversă. Trebuie ca frazele să se miște în carte ca frunzele într-o pădure, toate deosebite în asemănarea lor.

Către Ernest Feydeau

(Sfîrșit de iulie, început de august, 1857).

. . . Cît despre arheologie¹ va fi « probabilă ». Atîta tot. Numai să nu mi se poată *dovedi* că am spus absurdități, e tot ce cer. În privința botanicii, puțin îmi pasă. Am văzut cu ochii mei toate plantele și toți copacii de care am nevoie.

Către domnișoara Leroyer de Chantepie

(Croisset, 4 noiembrie 1857).

. . . Cu cît cîștig mai multă experiență în arta mea, cu atît această artă devine pentru mine un supliciu : imaginația rămîne staționară și gustul crește.

¹ Se referă la romanul *Salambô*.

Către aceeași

(Croisset, sîmbătă, 12 decembrie 1857).

... Nu-i o ambiție mărunță să vrei să intri în inima oamenilor, atunci cînd acești oameni au trăit înainte cu peste două mii de ani și într-o civilizație care n-are nimic analog cu a noastră. Întrezăresc adevărul, dar nu mă pătrunde, emoția îmi lipsește. Viața, mișcarea, sînt ceea ce te face să strigi: «Asta e », cu toate că n-ai văzut niciodată modelele ; iar eu casc, aștept, visez în vid și mi-e ciudă.

... Dacă nu pot să aștern un rînd acuma, dacă tot ce scriu sună gol și plat, este pentru că nu palpit de sentimentul eroilor mei. Vorbele sublime (citate în istorii) au fost deseori rostite de cei simpli. Ceea ce nu-i de loc un argument contra Artei, ba dimpotrivă, căci ei aveau tocmai ce dă naștere Artei, adică gîndirea concretă, un simțămînt oarecare, *violent*, și ajuns la starea lui ultimă de ideal.

Către aceeași

(Paris, 23 ianuarie 1858)

... Trebuie neapărat să fac o călătorie în Africa. Așadar, către sfîrșitul lui martie, mă voi întoarce iar în țara curmalelor. Sînt grozav de bucuros ! Am să trăiesc din nou pe cal și am să dorm sub cort.

Către Louis Bouilhet

(Tunis, sîmbătă 8 mai, 1858).

... Cunosc Cartagina *perfect* și la toate orele din zi și din noapte.

Către doamna Leroyer de Chatepie

(Croisset, 11 iulie 1858).

... Am vizitat cu deamănuntul cîmpia Tunisului și ruinele Cartaginei... Am fost mereu de unul singur, sănătos, călare, și bine dispus.

Iar acum, tot ce făcusem din romanul meu trebuie refăcut ; mă înșelasem total. . . Voi trăi, cîțiva ani poate, într-un subiect splendid și departe de lumea modernă de care sînt sătul pînă peste cap.

Către domnișoara Roger des Genettes

(Croisset, luni 19 august 1872).

... Încep o carte care mă va ocupa timp de cîțiva ani. . . ¹ E povestea a doi indivizi care copiază un soi de enciclopedie critică în farsă... Pentru asta, voi fi nevoit să studiez multe lucruri pe care nu le știu: chimia, medicina, agricultura. Sînt acum la medicină.

¹ Bouvard și Pécuchet

Către nepoata sa Caroline

(Croisset joi seara, ora 6¹/₂ 22 august 1872).

... Astăzi m-am plimbat prin grădină, pe o vreme splendidă și tristă, și am citit filozofie medicală, căci îmi încep marile lecturi pentru *Bouvard și Pécuchet*.

Către doamna Roger des Genettes

(Croisset, sîmbătă 5 octombrie 1872).

... Meditez la un lucru în care îmi voi da drumul miniei. Da, am să mă descătușez înșfîrșit de ce mă sufocă. Am să vomit peste contemporanii mei dezgustul pe care mi-l inspiră, chiar de-o fi să-mi sparg pieptul; va fi ceva amplu și violent.

Către George Sand

(Paris, 23 aprilie 1873).

... Peste vreo săptămînă îmi încep excursiile în împrejurimi ca să descopăr o regiune de cîmpie putînd servi drept cadru indivizilor mei. După care, pe 12 sau pe 15, voi fi înapoi în casa de pe malul apei.

Către aceeași

(Croisset, vineri 5 septembrie 1873).

... Mi-am petrecut luna august vagabondînd, căci am fost la Dieppe, la Paris, la Sant-Gratien, în Brie și în Beauce, ca să descopăr un anume peisaj pe care-l am în cap, și pe care cred că l-am găsit pe lîngă Houdan. Totuși, înainte de a mă apuca de înspăimîntătoarea mea carte, mai fac o ultimă cercetare pe drumul care leagă La Loupe de Laigle.

Către nepoata sa Caroline

(Croisset, miercuri 24 iunie, 1874).

... Am să plasez Bouvard și Pécuchet între valea rîului Orne și valea rîului Auge, pe un podiș stupid, între Caen și Falaise; dar o să trebuiască să mă întorc în regiune cînd o să fiu la drumurile lor arheologice și geologice, și o să am cu ce mă distra.

Către aceeași

(Croisset, duminică 11 octombrie 1874)

... Prologul meu va fi gata mîine; nu-mi lipsește, ca să-l termin, decît să fi cutreierat noaptea cu o lumîinare prin grădina de zarzavaturi, excursie pe care o fac diseară.

Către George Sand

(Paris, decembrie, după 20, 1875).

... Privesc ca pe ceva foarte secundar detaliul tehnic, informația locală, înfine latura istorică și exactă a lucrurilor. Caut mai presus de orice *frumosul* ...

Către aceeași

(luni seara, 13 aprilie 1876).

... Mi-aduc aminte că mi-a bătut inima, că am simțit o plăcere violentă contemplând un perete al Acropolei, un perete gol (cel care e la stînga cînd urci spre Propilee). Ei bine ! mă întreb dacă o carte, indiferent de ce spune ea, nu poate produce același efect. În precizia îmbinărilor, în raritatea elementelor, în șlefuiala suprafețelor, în armonia întregului, nu se află oare o virtute intrinsecă, un fel de forță divină, ceva etern ca un principiu? (Vorbesc ca platonician). Așa, de ce există un raport necesar între cuvîntul adecvat și cuvîntul muzical? De ce ajungi întotdeauna să faci un vers cînd îți strîngi prea tare gîndirea? Legea numerelor guvernează deci sentimentele și imaginile, și ceea ce pare a fi exteriorul e pur și simplu lăuntricul.

Către nepoata sa Caroline

(Croisset, joi 17 august 1872).

... Acum că am terminat cu *Félicité* se prezintă *Irodiada* și *văd* (limpede, așa cum *văd* Sena) suprafața mării Moarte sclipind în soare. Irod și nevastă-sa stau pe un balcon de unde se zăresc țițele aurite ale Templului.

Către doamna Roger des Genettes

(Paris luni dimineața, 2 aprilie 1877).

... Sînt cufundat în combinațiile capitolului doi,¹ cel cu științele, și deci îmi scot iarăși note despre fiziologie, terapeutică, din punct de vedere comic, ceea ce nu-i o treabă ușoară. Pe urmă, va trebui să le fac înțelese și să le dau plasticitate. Cred că n-a fost încă încercat comicul de idei.

Către nepoata sa Caroline

(Croisset, noaptea de miercuri 6—7 iunie, 1877).

... În unele momente, cartea asta mă uluiește prin imensa ei deschidere. Ce-o să se întîmple cu ea? Numai să nu mă înșel cu totul și în loc de sublimă să iasă nătîngă !

Către aceeași

(21 ianuarie 1879).

... Citesc și iau note fără nici o măsură. Ieri seară, m-am plimbat pe chei la lumina lunii, cu tot frigul ascuțit, dar frumusețea nopții era irezistibilă; iar adineaori, după prînz, am dat o raită prin grădină. Dar compania mea mă întristează : o prefer pe a cărților.

1. Din *Bouvard și Pécuchet*.

Către Georges Charpentier.

(Croisset, duminică 16 septembrie 1879).

... Doream să pun imediat după *Sfântul Julien*¹ vitraliul catedralei din Rouen. Trebuia doar colorată planșa care se găsește în cartea lui Langlois, nimic mai mult. Și ilustrația îmi plăcea tocmai pentru că nu era o ilustrație, ci un document istoric. Comparînd imaginea cu povestirea, cititorul și-ar fi zis: « Nu înțeleg deloc. Cum a scos-o pe una din cealaltă? »

Către nepoata sa Caroline

(Paris, joi 19 iunie 1879)

... Știi ce mă obsedează acum? Pofta de a scrie lupta de la Termopile.

Către Edouard Gachot

(Croisset, lângă Rouen, 23 septembrie 1879)

... Îți repet: dacă iubești cu adevărat literatura, scrie mai întâi *pentru dumneata* și citește-i pe clasici. Ai citit prea multe cărți moderne; reflexul lor se vede în opera dumitale. Exersează-te să scrii lucruri pe care le-ai simțit personal, să descrii medii care-ți sînt familiare.

Către doamna Roger des Genettes

(Croisset, prima jumătate a lui octombrie 1879).

Îmi vorbești de *Educația sentimentală*...

De ce n-a avut cartea asta succesul la care mă așteptam?... E poate prea adevărată și, esteticeste vorbind, îi lipsește *falsitatea perspectivei*. Tot combinîndu-i planul, planul a dispărut. Orice operă de artă trebuie să aibe un punct, o culme, să formeze o piramidă, lumina trebuie să cadă pe un punct al sferei. Ori, nimic din toate astea în viață. Dar Arta nu e în Natură.

Către aceeași

(Croisset, 25 ianuarie 1879).

... Știi la ce număr se ridică volumele pe care am fost nevoit să le înghit pentru cei doi indivizi ai mei?² La peste 1500 ! Dosarul meu de note are o grosime de opt degete. Și toate ori nimic, e tot una. Dar supraabundența de documente mi-a permis să nu fiu pedant; de asta sînt sigur.

1. *Saint Julien l'Hopitalier*.

2. Bouvard și Pécuchet.

Către Léon Henique.

(Noaptea de luni 2—3 septembrie, 1880).

... Mania de a crede că deabia acum s-a descoperit natura și că sîntem mai adevărați decît înaintașii mă exasperează. *Furtuna* lui Racine e tot atît de adevărată ca a lui Michelet. Nu există Adevăr în sine ! Nu există decît feluri de a vedea E oare fotografia asemănătoare? nu mai mult decît pictura în ulei, sau tot atît.

Jos cu Școlile, oricare ar fi ele ! Jos cu cuvintele goale de sens ! Jos cu Academiile, Poeticile și Principiile !

Către doamna Roger des Genettes.

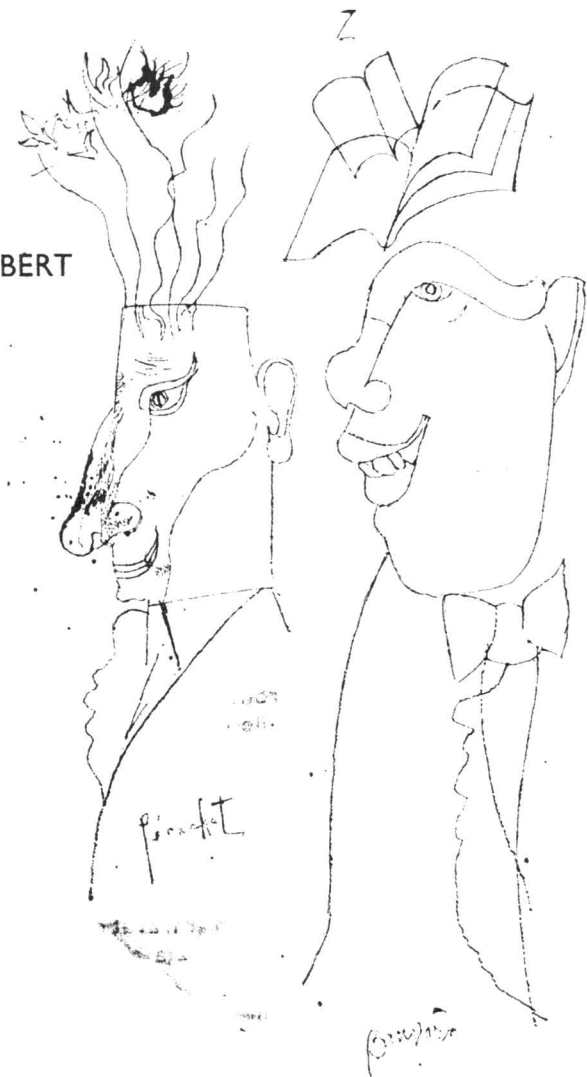
(Duminică 2 mai, 1880).

... Guy¹ mi-a trimis informația *mea* botanică: *am avut dreptate* ! ... Am primit această informație de la profesorul de botanică de la Jardin des plantes; și *am avut dreptate* pentru că estetica e Adevărul, și pentru că pe o anumită treaptă intelectuală (cînd ai metodă) nu te înșeli. Realitatea nu se supune idealului, dar îl confirmă.

În românește de LILIANA ȚOPA.

1. Guy de Maupassant.

GUSTAVE FLAUBERT



**DICTIONAR
DE
IDEI
DE-A GATA**

ACADEMIA FRANCEZĂ. — De înjurat, avîndu-se însă grijă să ajungi, dacă se poate, a te număra printre membrii ei.

AER. — Să te ferești întotdeauna de curenții de aer. Absolut întotdeauna fondul aerului este în contradicție cu temperatura; dacă e cald el e rece și invers.

AGRICULTURA. — Una dintre mamelele statului (Statul e de gen masculin, dar asta are mai puțină importanță).

- AHILE.** — De adăugat « cel iute de picior », ceea ce lasă să se creadă că l-ai citit pe Homer.
- ANIMALE.** — Ah ! Dacă animalele ar putea vorbi ! Unele sînt mai inteligente chiar decît oamenii !
- ARBALETA.** — Un foarte frumos prilej de a povesti întîmplarea cu Wilhelm Tell
- ARHITECȚI.** — Niște tîmpiți cu toții. Uită întotdeauna să facă scările la case.
- ARTA.** — Duce de-a dreptul în spital. Și la ce mai e bună din moment ce mecanica face lucrurile mai bine și mai iute ?
- ARTIȘTI.** — Toți niște derbedei. Laudă-le dezinteresul (veche). Miră-te că se îmbracă la fel ca toată lumea (veche). Cîștigă niște bani nebuni dar îi aruncă pe fereastră. Adeseori invitați să mănînce în oraș. Cînd sînt femei nu pot fi decît curve. Ceea ce fac ei nu poate fi numit muncă.
- BAIADERA.** — Cuvînt care ațîță imaginația. Toate femeile orientale sînt niște baiadere.
- BĂTĂLIE.** — Negreșit sîngeroasă. Există întotdeauna doi învingători : cel care a bătut și cel care a fost bătut.
- BEETHOVEN.** — A nu se pronunța Bitovan. Oricum, atunci cînd se cîntă vreuna dintre compozițiile lui se cade să cazi în extaz.
- BRACONIERI.** — Toți niște abia scăpați de prin pușcării. Sînt vinovați de toate cîte crime se comit pe la țară. Vom tuna și vom fulgera împotriva lor : « Nici o milă, domnilor, nici o milă ! »
- BURSA.** — Termometru al opiniei publice.
- CADOU.** — Nu valoarea îi dă preț sau nu prețul îi dă valoare. Cadoul nu înseamnă nimic, intenția contează.
- CALE FERATĂ.** — Dacă Napoleon ar fi avut căi ferate nu l-ar fi putut nimeni învinge. Plin de admirație în fața acestei invenții, se cade să spui : « Eu însumi, domnule, în chiar dimineața asta eram la X. . ; am luat trenul de X. . . ; acolo mi-am făcut treburile, etc. și la ora X eram deja înapoi ! »
- CALVIȚIE.** — Este întotdeauna precoce și își are cauza fie în excese de tinerețe fie într-o însemnată activitate intelectuală.
- CĂMILĂ.** — Are două cocoașe iar dromaderul una singură. Sau poate că dromaderul are două și cămila una (lucrurile se cam încurcă).
- CENZURA.** — Utilă, orice s-ar spune.
- CERC.** — Trebuie întotdeauna să faci parte dintr-un cerc.
- CHATEAUBRIAND.** — Cunoscut mai ales datorită beefsteakului care-i poartă numele.

CLARINET. — Cîntatul la clarinet dăunează vederii. Exemplu: toți orbii cîntă la clarinet.

CONFORT. — Însemnată descoperire a timpurilor noastre.

CONJURAȚI. — Toți conjurații au mania să se înscrie pe o listă.

CORAN. — Carte a lui Mahomed unde nu este vorba decît despre femei.

CORP. — Dacă am ști cum ne este alcătuit corpul n-am mai îndrăzni să facem nici cea mai mică mișcare.

COȘMAR. — Vine de la stomac.

DARWIN. — Cel care spune că ne tragem din maimuță.

DECOR (de teatru). — Nu este pictură: ajunge să azvîrli o găleată de vopsea pe o pînză; apoi să o întinzi cu o mătură; iar depărtarea și lumina fac să se nască iluzia.

DECORAȚIE (Legiunea de Onoare). — Să-ți bați joc de ea dar să ți-o dorești. Cînd o obții să spui mereu că nu tu ai cerut-o.

DESCARTES. — Cogito, ergo sum.

DEVOTAMENT. — Trebuie deplîns faptul că ceilalți sînt lipsiți de devotament. « Din acest punct de vedere sîntem mult inferiori cîinilor ! »

DIDEROT. — Mereu împreună cu d'Alembert.

DILIGENȚA. — Să-ți pară rău că s-a dus vremea diligențelor.

DIVORȚ. — Dacă Napoleon n-ar fi divorțat ar mai domni încă și astăzi.

DOCUMENT. — Întotdeauna de cea mai mare importanță.

DOMICILIU. — Întotdeauna inviolabil. Cu toate acestea Justiția și Poliția îl violează după bunul lor plac. — Mă întorc la penaii mei. Mă întorc la larii mei.

DREPT. — Nu se știe ce anume este.

ELEFANȚI. — Se disting prin memoria lor și iubesc la nebunie soarele.

EMIGRANȚI. — Își cîștigă viața dînd lecții de gitară și făcînd salată.

ERA (a revoluțiilor). — Mereu deschisă întrucît fiecare nou guvern promite că-i va pune capăt.

EȘAFOD. — Se cade ca urcîndu-l pentru ultima dată să spui cîteva cuvinte frumoase înainte de a muri.

EȘARFA. — Poetic.

EXCEPȚIE. — De spus că ea confirmă regula dar fără a da explicații cum anume, ceea ce ar fi foarte riscant.

FARD. — Strică tenul.

FEUDALITATE. — Chiar dacă nu știi prea bine ce înseamnă asta să tui și să fulgeri împotriva ei.

FIGARO (Nunta lui). — Încă una dintre cauzele Revoluției !

FRUNZĂ DE VIȚĂ. — Emblemă a virilității în sculptură.



FONDURI SECRETE. — Sume incalculabile cu care miniștrii cumpără conștiințele. A se indigna.

FOSILE. — Dovezi ale potopului. Glumă de bun gust cînd se vorbește despre un academician.

GARA. — De căzut în admirația lor și de dat exemplu ca modele de arhitectură.

GENUL EPISTOLAR. — Gen stilistic rezervat exclusiv femeilor.

GHIAUR. — Expresie fioroasă cu semnificație necunoscută dar este limpede că se referă la ceva din Orient.

HAREM. — De comparat întotdeauna un cocoș în mijlocul găinilor cu un sultan în haremul său. Vis al tuturor școlarilor.



HARPA. — Produce armonii cerești. În gravuri nu se cîntă la harpă decît printre ruine sau pe malul unui rîu de munte. Pune în valoare brațul și mîna.

HERINGI. — Norocul Olandei.

HOMER. — N-a existat niciodată. Celebru prin felul său de a rîde.

HUGO (Victor). — A făcut foarte rău că s-a vîrît în politică.

IDEAL. — Cu totul și cu totul inutil.

IMBECILI. — Cei care gîndesc altmînteri decît tine.

INSPIRAȚIE (*poetică*). — Ceea ce o provoacă: vederea mării, dragostea, femeia etc.

INSTINCT. — Suplinește inteligența.

INVAZIE. — Trebuie să stîrneasă lacrimile.

JANDARM. — Stilp al societății.

JAPONIA. — O țară unde toate lucrurile sînt din porțelan.

JUSTIȚIE. — Să nu-ți faci niciodată griji din pricina ei.

LATINĂ. — Limbă firească a omului. Strică scrisul. Nu este folositoare decît la cititul inscripțiilor de pe fîntînile publice. Să bagi de seamă la citațiile în latinește : ele ascund întotdeauna ceva indecent.

LUNA. — Predispune la melancolie. Să fie oare locuită?

MANDOLINA. — Instrument indispensabil pentru a putea seduce o spaniolă.

MELODRAME. — Mai puțin imorale decît dramele.

METODA. — Nu slujește la nimic.

MINUT. — Nici nu-ți dai seama cît de lung poate fi un minut.

MUZICĂ. — Te duce cu gîndul la o sumedenie de lucruri. Îmblînzește moravurile. Ex. : *Marseilleza*.

OBSCENITATE. — Toate cuvintele științifice derivate din grecește sau latinește ascund cîte o obscenitate.

OPTIMIST. — Sinonim cu timpit.

ORDIN, ORDINE. — Cîte crime comise în numele acestora !

ORIGINAL. — Tot ceea ce este original trebuie luat în derîdere, tîrnosit și, dacă se poate, exterminat.

ORTOGRAFIE. — Trebuie să ai încredere în ea ca în matematică. Cînd ești un bun stilist ea nu mai este necesară.

PASĂRE. — Să vrei să fii și tu pasăre și să suspini : « Aripă ! Aripă ! » Ceea ce face dovada unui suflet poetic.

PĂMÎNT. — De spus întotdeauna : « În cele patru colțuri ale pămîntului ».

PEISAJ (*al pictorilor*). — Întotdeauna niște straturi cu spanac.

PIRAMIDA. — Edificiu cu totul și cu totul inutil.

PLUGARI. — Ce-am mai fi noi dacă n-ar fi ei?

PROGRES. — Întotdeauna rău înțeles și prea grabnic.

PROPRIETARI. — Oamenii se împart în două mari categorii : proprietari și chiriași.

RÎNDUNICĂ. — Să nu-i spui niciodată altfel decît « vestitorul primăverii ». Cum nu se prea știe de unde anume vin, trebuie spus că ele « sosesc de pe țărături depărtate » (*poetic*).

RÎS. — Întotdeauna homeric.

RONSARD. — Ridicul cu toate cuvintele acelea ale lui grecești și latinești.

ȘAH (*jocul de șah*). — Imagine a tacticii militare. Toți marii comandanți de oști jucau bine șah. Prea serios ca să fie un joc și prea ușor ca să fie o știință.

SALTEA. — Cu cît mai tare cu atît mai sănătoasă.

ŞARPE. — Toţi şerpii sînt veninoşi.

SAVANȚI. — Trebuie să-i iei peste picior. Ca să fii savant e destul să ai memorie şi să munceşti.

SCRIS, BINE SCRIS. — Termeni prin care orice portar desemnează romanele-foileton care îl distrează.

SCRIS (*substanțial*). — Un scris frumos te poate duce departe. Indescriabil este semn de știință. Ex. rețetele doctorilor.

STEA. — Fiecare cu a lui ca şi Împăratul.

STOICISM. — Lucru imposibil.

TRABUC. — Cele din comerț nu fac două parale. Singurele bune sînt cele de contrabandă.

VACCIN. — Să nu ai relații decît cu persoane vaccinate.

VALS. — Să te revolți. Dans lasciv şi impur care n-ar trebui să fie dansat decît de femeile bătrîne.

VATĂ. — Întotdeauna de pus în urechi.

WAGNER. — Să zîmbeşti cînd îi auzi numele şi să faci glume cu privire la muzica viitorului.

În româneşte de VIRGIL TĂNASE





Reabilitarea lui «Bouvard et Pécuchet»

Istoria lui Bouvard și a lui Pécuchet este înșelător de simplă. Doi copiiști (care, ca și Alonso Quijana, aveau în jur de cincizeci de ani) leagă o strînsă prietenie: o moștenire le îngăduie să-și lase slujbele și să se stabilească la țară; acolo se dedică, rînd pe rînd, agronomiei, grădinăritului, fabricării conservelor, anatomiei, arheologiei, istoriei, mnemotehnicii, literaturii, hidroterapiei, spiritismului, gimnasticii, pedagogiei, medicinei veterinare, filozofiei și religiei; fiecare dintre aceste discipline eterogene le aduce un eșec; la capătul a douăzeci sau treizeci de ani, dezamăgiți (vom vedea în curînd că «acțiunea» nu se desfășoară în timp, ci în eternitate), comandă tîmplarului un pupitru dublu, și se apucă din nou de copiat, ca pe vremuri¹.

Șase ani din viață, cei din urmă, i-a închinat Flaubert meditării și executării acestei opere, care a rămas neterminată și pe care Gosse, atît de credincios *Doamnei Bovary*, avea s-o socotească o aberație, iar Rémy de Gourmont, opera capitală a literaturii franceze, și poate chiar a literaturii.

Emile Faguet («cenușul Faguet», cum l-a numit cîndva Gerchunoff) a publicat în 1899 o monografie, care are virtutea de a epuiza argumentele împotriva lui *Bouvard et Pécuchet*, fapt care face infinit mai comod examenul critic al operei. Flaubert, după părerea lui Faguet, a visat o epopee a prostiei umane și (mînat de amintiri despre Pangloss și Candide și, poate, despre Sancho și Quijote) a înzestrat-o cu doi protagoniști, care nu sînt complementari și nici opuși, și a căror dualitate nu este altceva decît un simplu artificiu verbal. Odată create sau postulate aceste fanteze, Flaubert le face să citească o bibliotecă, *pentru ca să n-o înțeleagă*. Faguet atrage atenția cit de naiv este acest joc, și cit de primejdios, de vreme ce Flaubert, pentru a închipui reacțiile celor doi imbecili ai săi, a citit o mie cinci sute de tratate de agronomie, pedagogie, medicină, fizică, metafizică etc., în scopul de a nu le înțelege. Faguet observă: «Dacă cineva se încapățînează să citească din punctul de vedere al unui om care citește fără să înțeleagă, în foarte scurt timp reușește să nu mai înțeleagă absolut nimic și să devină obtuz pe cont propriu». Fapt este că cinci ani de conviețuire l-au transformat treptat pe Flaubert în Bouvard și în Pécuchet, sau (mai exact) pe Pécuchet și pe Bouvard în Flaubert. Cei doi sînt, la început, doi idioți, disprețuiți și maltratați de autor, pentru ca în cel de al optulea capitol să intervină faimoasele cuvinte: «Atunci, o facultate lamen-

¹ Mi se pare că disting aici, o referință ironică la însuși destinul lui Flaubert.

tabilă s-a născut în spiritul lor, cea de a vedea prostia și de a n-o mai putea tolera ». Iar apoi: « Îi întristau lucruri lipsite de însemnătate: anunțurile din ziar, profilul unui burghez, o neghiobie auzită întâmplător ». În acest punct, Flaubert se reconciliază cu Bouvard și cu Pécuchet, Dumnezeu cu ființele zămislite de el. Asta se întâmplă, poate, în orice operă extinsă, sau, pur și simplu, vie (Socrate devine Platon, Peer Gynt devine Ibsen), dar aici surprindem clipa în care visătorul, pentru a utiliza o metaforă înrudită, observă că se visează pe sine și că plăsmuirile visului sînt el însuși.

Întîia ediție din *Bouvard et Pécuchet* datează din martie 1881. În aprilie, Henry Céard a încercat această definiție: « un soi de Faust în două personaje ». În ediția din *Pléiade*, Dumesnil confirmă: « Primele cuvinte din monologul lui Faust, la începutul părții întîi, constituie întreg planul pentru *Bouvard et Pécuchet* ». Acele cuvinte în care Faust regretă că a studiat în van filozofia, jurisprudența, medicina și — vai ! — teologia. Faguet, de altminteri, scrisese înaintea lui: « *Bouvard et Pécuchet* e istoria unui Faust care este și idiot ». Să reținem această epigramă, care rezumă, într-un anume fel, toată acea complicată polemică.

Flaubert a declarat că unul din scopurile sale era revizuirea tuturor ideilor moderne: detractorii săi argumentează că a încredința o asemenea revizuire unor imbecili este suficient, fără doar și poate, ca s-o anuleze. A deduce din înfrîngerile acestor paiațe zădărnica religiiilor, a științelor și a artelor, nu este altceva decît un sofism insolent sau o înșelăciune grosolană. Eșecurile lui Pécuchet nu comportă un eșec al lui Newton.

Pentru a respinge această concluzie, calea cea mai obișnuită este negarea pre-mizei. Digeon și Dumesnil invocă, astfel, un pasaj din Maupassant, confident și discipol al lui Flaubert, în care se poate citi că Bouvard și Pécuchet sînt « două spirite îndeajuns de lucide, mediocre și simple ». Dumesnil subliniază epitetul « lucide », însă mărturia lui Maupassant — sau chiar a lui Flaubert însuși, presupunînd că ar putea fi obținută — nu va fi niciodată atît de convingătoare ca textul însuși al operei, care pare să impună cuvîntul « imbecili ».

Justificarea lui *Bouvard și Pécuchet*, îndrăznesc să sugerez, este de ordin estetic, și are prea puțin, sau de loc, a face cu cele patru figuri și cele nouăsprezece moduri ale silogismului. Un lucru e rigoarea logică și cu totul altceva tradiția ajunsă aproape instinctivă de a pune cuvintele fundamentale în gura proștilor și a nebulnilor. Să ne amintim de reverența cu care Islamul se închină în fața idiotoilor, socotind că sufletele lor au fost înălțate la cer; să ne amintim de acele pasaje din Scriptură în care Dumnezeu a ales prostia pentru a-i umili pe înțelepți. Sau, dacă exemplele concrete sînt de preferat, să ne gândim la *Manalive* al lui Chesterton, care este un evident munte de prostie și un abis de înțelepciune divină, sau la acel John Scot, care a afirmat că cel mai potrivit nume al lui Dumnezeu este *Nihilum*, despre care « el însuși nu știe ce este, pentru că nu este un ce . . . » Împăratul Moctezuma a spus că bufonii ne învață mai mult decît înțelepții pentru că se încumetă să spună adevărul; Flaubert (care, la urma urmelor, nu elabora o demonstrație riguroasă, o *Destructio Philosophorum*, ci o satiră) putea foarte bine să fi luat precauția de a-și încredința ultimele îndoieli și cele mai tainice spaime unor iresponsabili.

Se cuvine, însă, să întrevădem și o justificare mai profundă. Flaubert era credincios lui Spencer; în *First principles* ale maestrului se citește că universul este de neconceput, pentru îndestulătorul și simplul motiv că a explica un fapt înseamnă a-l referi la altul mai general și că acest proces nu are sfîrșit¹, sau ne conduce

¹ Agripa Scepticul a argumentat că orice probă cere la rîndul ei o probă, și tot așa la infinit.

la un adevăr atît de general încît nu-l mai putem raporta la nici un altul ; adică, nu-l mai putem explica. Știința este o sferă finită care crește în spațiul infinit ; fiecare nouă expansiune o face să includă o nouă zonă de necunoscut, însă necunoscutul este ineputabil. Flaubert scrie : « Încă nu știm aproape nimic și am vroi să ghicim acel ultim cuvînt care nu ne va fi revelat niciodată. Frenezia de a ajunge la o concluzie este cea mai funestă și mai sterilă dintre manii ». Arta operează în mod necesar cu simboluri ; sfera cea mai mare este un punct în infinit ; doi copiiști absurzi îl pot reprezenta pe Flaubert, dar și pe Schopenhauer sau pe Newton.

Taine i-a repetat lui Flaubert că subiectul romanului său cerea o pană din secolul al XVIII-lea, concizia și caracterul mușcător (*le mordant*) al unui Jonathan Swift. A vorbit poate despre Swift, pentru că a simțit întrucitva afinitatea dintre cei doi mari și triști scriitori. Amîndoi au urît cu minuțioasă ferocitate stupiditatea umană ; amîndoi au documentat această ură, complînd, de-a lungul anilor, fraze banale și opinii idioate ; amîndoi au vroit să abată ambițiile științei. În cea de a treia parte din *Gulliver*, Swift descrie o venerată și vastă academie, ai cărei membri propun ca omenirea să se dispenseze de limbajul oral, pentru a nu-și toci plămîinii. Alții înmoaie marmura pentru a fabrica perne ; alții aspiră să răspîndească o varietate de oi fără lînă ; alții încearcă să soluționeze enigmatul universului cu ajutorul unei armături de lemn cu manivele de fier, care combină cuvinte la întîmplare. Această invenție este îndreptată împotriva *Artei magna* a lui Lulio . . .

René Descharmes a examinat, și reprobă, cronologia din *Bouvard et Pécuchet*. Acțiunea necesită vreo patruzeci de ani ; protagoniștii au deja șazece și opt atunci cînd se dedică gimnasticii, în același an cînd Pécuchet descoperă și dragostea. Într-o carte atît de populată de circumstanțe, timpul, fără îndoială, rămîne imobil ; în afară de încercările și eșecurile celor doi Fauști (sau ale Faust-ului bicefal), nu se întîmplă nimic ; lipsesc vicisitudinile comune, și fatalitatea, și hazardul. « Personajele din deznodămînt sînt aceleași ca în preambul ; nimeni nu pleacă în călătorie, nimeni nu moare », observă Claude Digeon. Iar la altă pagină conchide : « Probitatea intelectuală a lui Flaubert i-a jucat o teribilă farsă : l-a făcut să-și supraîncarce povestirea sa filozofică, să-și conserve pana de romancier pentru a o scrie ».

Neglijențele, sau disprețul, sau libertățile ultimului Flaubert i-au descumpănit pe critici ; mie mi se pare că văd în ele un simbol. Omul care, în *Madame Bovary*, a făurit romanul realist, a fost și întîiul care să-l încalce. Chesterton, nu mai departe decît ieri, scria : « Se poate foarte bine ca romanul să moară odată cu noi ». Instinctul lui Flaubert a presimțit această moarte, care se întîmplă deja în zilele noastre — nu este oare *Ulysses*, cu planurile și itinerarele și precizările lui, superba agonie a unui gen ? —, și în capitolul al cincilea al cărții a condamnat romanele « statistice sau etnografice » ale lui Balzac și, prin extensiune, pe cele ale lui Zola. De aceea, timpul din *Bouvard et Pécuchet* se înclină spre eternitate ; de aceea, protagoniștii nu mor și vor continua să copieze, în apropiere de Caen, anacronicul lor *Sottisier*, ignorînd deopotrivă anul 1914 și anul 1870 ; de aceea, cartea privește înapoi, către parabolele lui Voltaire și ale lui Swift și ale orientalilor, și înainte, către cele ale lui Kafka.

Există, poate, altă cheie. Pentru a batjocori aspirațiile umanității, Swift le-a atribuit pigmeilor sau maimuțelor ; Flaubert, unei perechi de personaje grotești. În mod evident, dacă istoria universală este istoria lui Bouvard și a lui Pécuchet, tot ceea ce o integrează este ridicol și perisabil.

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU HĂULICĂ

Flaubert și dilema livrescului

În evoluția spirituală a fiecăruia dintre noi există un moment în care cultura se înalță imperial deasupra tuturor bucuriilor lumii. Ea ne supune în chipul cel mai periculos: nu printr-o magisterială autoritate, ci printr-un farmec aproape feminin. Dorințele noastre, ar spune Baudelaire, « pornesc în caravană » spre promițătoarele ei ținuturi și nimic nu are tăria de a ne convinge de eventuala precaritate a unui asemenea idol. Dar există în evoluția noastră spirituală și un ceas al trezirii. În ceasul acela înțelegem că sălășluiește în cultură un risc fără margini, un risc de moarte: riscul stării de după drog, al unei grave demobilizări față de viață. Ceea ce înainte ni se părea o vocație, ne apare acum drept demonică ispitire, așa încât ezitam derutați în marginea vechilor noastre visuri și ancorăm uneori, obosiți, în crepuscularul gând al zădărniceii. Într-adevăr, spiritul trăiește în clipe ca aceasta drama amurgului. S-a crezut investit cu forțe uriașe, dar grandoearea lui se află cu ușurință răvășită de vibrația cotidianului. Știm bine că penibilele plictisuri ale cîte unei amieze, sau melancolia deasă a cîte unei înserări, despărțirea de vreo iubită, sau moartea unui prieten, toate acestea, și încă multe altele, nu-și găsesc rezolvare prin frecventarea cărților. Putem abdica prin lectură, dar nu ne putem mîntui prin ea. Și atunci, cu un fel de furie, reconsiderăm în memorie (o memorie din nefericire plină de cărți) toate cazurile de eșec cultural pe care le cunoaștem, toate victimele culturii pe care începem să le iubim.

Ne amintim, de pildă, de « Madame Bovary ». Am înregistrat-o cîndva fie pentru spiritul ei romantic, contrazis de sarbede tabieturi burgheze, fie pentru sublima ei candoare sufocată de mizeriile provinciei, fie pentru veșnic tănuitele dileme ale feminității pe care le întruchipează. Ne-am îndrăgostit de ea ori de cîte ori am resimțit consonanța dintre eșecul ei și fastuosul eșec al lui Don Quijote, și am detestat-o nu o dată pentru capriciile ei, pentru o frivolitate și un anumit snobism, gemene cu ale Becky-ei Sharp din « Bilciul deșertăciunilor ». Rareori însă am citit romanul lui Flaubert ca pe o tragică parabolă despre riscurile culturii, despre eșecul moral care decurge fatalmente dintr-un grosolan eșec spiritual. Rareori citim povestea Emmei, atenți la ce citea ea însăși. Flaubert ne-o spune totuși, și nu fără o anume ironie. Eroina sa se pasionase foarte de timpuriu de « Paul et Virginie »; mai tîrziu, la mănăstire, începuse cu « Génie du christianisme » pentru a încheia cu Walter Scott. Știa pe dinafară cîtece galante din veacul al XVIII-lea și — împrumutîndu-le de la fete mai mari decît ea — citea romane în care nu era vorba « decît de dragoste, de amanți, amante, de doamne persecutate care leșinau în chioscuri singuratice, surugii de poștalioane uciși la fiecare popas, cu cai care crapă în fiecare pagină, păduri întunecoase, inimi sbuciumate, jurăminte, suspine, lacrimi și sărutări, bărci pe clar de lună, privighetori în boschete, domni curajoși ca niște lei și blînzi ca niște miei, virtuoși cum nu se

mai află, și totdeauna spilkuiți și vărsînd șiroaie de lacrimi ». Putem bănuî după un asemenea inventar că viciile viitoare ale eroinei noastre își au obîrșia într-un elementar viciu de lectură. Fanatizată de glorie defuncte (Jeanne d'Arc, Agnès Sorel sau Maria Stuart) de nesfîrșite procesiuni de conți și viconți, pe cît de seducători pe atît de ireali, Emma va încerca, în mod aberant, să identifice în viață întruparea « fericirii, pasiunii și tulburării sufletești care, în cărți, îl părăseră atît de frumoase ». Ea își va dirija așadar existența după ieftine rețete literare și va atribui întîmplărilor celor mai mărunte aură de eveniment misterios. Gesturile ei vor fi simple figuri de stil, dorințele ei nu vor face decît să imite modele românești morbid asimilate. Este vădit, aceasta e o manieră naivă, neadecuată, de a răspunde culturii, și întreaga aventură a Emmei e construită ca o epopee a *ina-decuării*. S-ar putea chiar ca un comentator mai sever să califice confuzia de planuri în care persistă fata bătrînului Rouault drept prostie curată. Căci prostia — cînd nu e pură imbecilitate — nu e lipsă de comprehensiune ci *viciu de comprehensiune*. Nu e a nu înțelege, ci a înțelege greșit. « Sufletul acesta, ne înștiințează Flaubert, pozitiv în mijlocul exaltărilor sale (...) iubea biserica pentru florile ei, muzica pentru cuvintele romanțelor, literatura pentru ațîțările ei pasionale ». Așadar, mereu aceeași neavenită abordare a lucrurilor, mereu aceeași trunchiată adresă față de faptul de viață sau de cultură. Dacă însă e o umbră de prostie în felul de a fi al Emmei, atunci o asemenea prostie ne atinge pe toți cîteodată, căci toți am crezut în cărți la o vîrstă anume, mai mult decît se cuvenea, și mai puțin potrivit decît ar fi trebuit. Există în viața noastră un « moment Bovary », după cum există un « moment Don Quijote ». Numai că vajnicul cavalier greșea prin adaos, iar nu prin lipsă. Adevărul ființei sale era deasupra cărților sale, în vreme ce adevărul Emmei e sub nivelul lor. Eșecul lui Don Quijote rezultă dintr-un fenomen de prea-plin lăuntric; al Emmei dintr-o obtuză sărăcire lăuntrică, care fără încetare convertește totul în termeni sentimentali.

Dar între patosul lui Don Quijote și deruta Doamnei Bovary există ridicolul lui « Bouvard și Pécuchet ». Cel doi copiiți trăiesc — într-o gamă mai puțin sumbră — aceeași dramă prin care trecuse și Emma. Și ei așteaptă de la cultură ceea ce ea nu e în stare să le dea; citesc geologie, chimie și medicină pentru a întreține o biată fermă, își caută apol fericirea în arheologie, istorie și literatură și se apucă de spiritism pentru o deplină edificare asupra « principiilor prime » ale lumii. Ratînd pretutindeni, Bouvard și Pécuchet hotărăsc și ei să se sinucidă. Chemarea bisericii (într-o noapte de Crăciun) îi abate însă de la un asemenea funest drum, nu fără a-i zvîrli într-o pedantă dispută religioasă. După o serie de alte experiențe la fel de dezastruoase, cei doi revin la vechea lor ocupație: vor copia. Iar din mîna lor va ieși, probabil, « Le Revinsier des grands et petits écrivains » sau « Dictionnaire des idées reçues »...

Trecerea Emmei printre cărți a determinat, în cele din urmă, trecerea ei din viață. În ierarhia smintelii, Bouvard și Pécuchet sînt mai avansați. După o laborioasă aventură culturală, iată-i întorși fără schimbări capitale de unde plecaseră. Cercul se închide, adunînd între hotarele sale inocența surîzătoare a începuturilor. Despre prostia acestui faimos cuplu s-a tot vorbit. Dar ar fi mai cinstit ca în cazul lor, ca și în al Emmei, să vorbim despre prostie cu glas scăzut ca față de un vecin și să ne îndușăm, împreună cu Flaubert, de prăbușirea finală a celor doi prieteni. De altfel — în treacăt fie spus — Flaubert însuși a devorat o bibliotecă întreagă pentru a construi acest roman pe care mulți îl socotesc un eșec. A căzut, așadar, și el în patima eroilor săi și împrejurarea aceasta dă dintr-odată călătoriei noastre literare o mal gravă turnură. Desigur, Emma și Bouvard și Pécuchet nu sînt dotați pentru un dialog priincios cu valorile culturii. Dar nici cultura nu e

dotată pentru a-i recupera. E și ea vinovată de rătăcirea lor și să nu ne ferim a o spune de a lui Flaubert în egală măsură. Și iată, tot în literatura franceză, există un Sylvestre Bonnard a cărui dotație pentru cunoaștere e greu de contestat dar pe care totuși cunoașterea nu-l rezolvă. După o vlață întreagă petrecută « in angello cum libello », el simte ca pe o povară « mierea acră a erudiției », și găsește mai înțelept pe arabil care-și clădește bordei din marmora templelor din Palmira, decât pe toți păstrătorii muzeelor din lume.

Așadar, ca să rezumăm, cultura luată drept rețetă de viață ne vinde unui tragic bovarism ; cultura luată drept passe-partout în domeniul acțiunii practice ne face ridiculi ca pe Bouvard și Pécuchet, iar cultura dobândită pentru ea însăși ne trimite spre molcuma insatisfacție a lui Bonnard. Simțim nevoia să adăugăm ceva cărților pentru ca viața noastră să capete rotunjime : vreun vis secret, vreo patimă, sau măcar o carte care să conteste valoarea cărților.

Mai sus pomenitele personaje ale lui Flaubert rămân, e drept, — o repetăm — sub demnitatea culturii, în timp ce Bonnard este într-un echitabil dialog cu ea. Paul Valéry ne oferă însă prilejul să urmărim și eșecul cuiva care se ridică deasupra culturii : e vorba de Monsieur Teste. Monsieur Teste este un mecanism al intelectului perfect ; în asemenea măsură perfect, încît însuși creatorul lui îl crede înapț să trăiască « mai mult de trei sferturi de oră ». Toate cite sînt capătă prin virtuțile sale cerebrale limpezime de teoremă. Cuvintele se supun fără ezitare diabolice sale puteri, memoria îl slujește cu supremă precizie și nimic problematic nu rezistă capacităților sale de pătrundere. Cu un asemenea aparat de lucru, Monsieur Teste se poate dispensa de cărți. Pentru a cunoaște, nu mai are nevoie de nici un intermediar : nu-și mai aliază cultura, i se substituie. « Croyez-moi à la lettre — declară el — le génie est facile, la divinité est facile . . . Je veux dire simplement que je sais comment cela se conçoit. C'est facile. » Virtual, Monsieur Teste poate orice. În fapt, el nu realizează nimic tocmai pentru că totul îi stă în putere. Și totuși e ceva care-i lipsește : nu poate să vrea. Și nu vrea nimic pentru că nu are nici un crez. A fi inteligent înseamnă într-adevăr, uneori, — ne învață Paul Evdokimov — a înțelege totul și a nu crede în nimic. Eșecul inteligenței, cită vreme ea nu e decît un edificat scepticism, este eșecul lui « a ști fără a voi ». Aproape că preferi prostia benignă a aceluia care nu pricepe mare lucru dar care crede în orice și încearcă totul. Aproape că ți-e dor de Bouvard și de Pécuchet. Gîndul îngheață lîngă extrema subțirime intelectuală a lui Teste, văzînd-o cununată cu o definită sterilitate. Mai curînd poți accepta oglindirea balcanică a eroului valéryan care ar putea fi craiul Pașadla. La fel de evoluat și la fel de steril ca Teste, el are măcar omeneasca experiență a viciului.

Am ajuns cu aceasta în pragul unei dileme dintre cele mai neliniștitoare. Nu numai cultura e deficitară sub raport existențial, dar și inteligența, organul consacrat al culturii. Nu ni-l putem închipui pe Monsieur Teste fericit. Și atunci care e soluția ? În ce fel trebuie să decurgă înțîlnirea noastră cu spiritul, și care din facultățile noastre trebuie înălțate deasupra inteligenței ? În ambianța europeană, două par să fie căile posibile ale ieșirii din impas.

Este evident că energiile cognitive — atîtea cite sînt — ale Emmei Bovary și ale lui Bouvard sau Pécuchet se exercită mai cu seamă asupra lumii exterioare. Ultimii doi sînt departe de a fi introspectivi, iar Emma nu-și cercetează sufletul decît pentru a întreprinde o acțiune, pentru a crea sau a depăși o situație. Monsieur Teste are față de sine o curiozitate cu totul neutră, pozitivă, menită să-i țină în ordine mecanismul. El își este o problemă între altele. Montaigne, însă, este spre deosebire de toți ceilalți mereu singur cu sine și bucuos de sine. El nu vrea să se perfecționeze ca deținător al culturii, ci ca degustător al ei. El nu vrea

nici să o manevreze, nici s-o depășească; vrea să o trăiască pur și simplu, să o înțelegă destinului său ca pe o autentică experiență de viață. Cultura nu are sens pentru el decât ca tihnă *voluptate*. «Nu vreau să-mi bat capul cu nimic nici măcar cu știința, oricât de mare i-ar fi prețul. Nu cer cărților decât să petrec cinstit fiindcă îmi plac, sau dacă învăț, nu caut decât știința cunoașterii de mine însumi și învățătura să trăiesc și să mor bine.»

Dar nu toți au, asemeni lui Montaigne, vocația singurătății. Nu toți se pot salva într-o izolată petrecere. Spiritualitatea slavă propune prin Tolstoi o altă cale: nu absorbția culturii printre bucuriile vieții, ci transfigurarea ei prin conștiință. Deasupra intelectului, spune Tolstoi, se află conștiința. Cultura nu are sens decât ca valoare etică. Cunoști nu pentru a-ți savura cunoștințele, ci pentru a deveni util. Întru aceasta, ni se impune statura monumentală a lui Pierre Bezuhov, cel pe care toți îl luau la început drept un Bouvard oarecare.

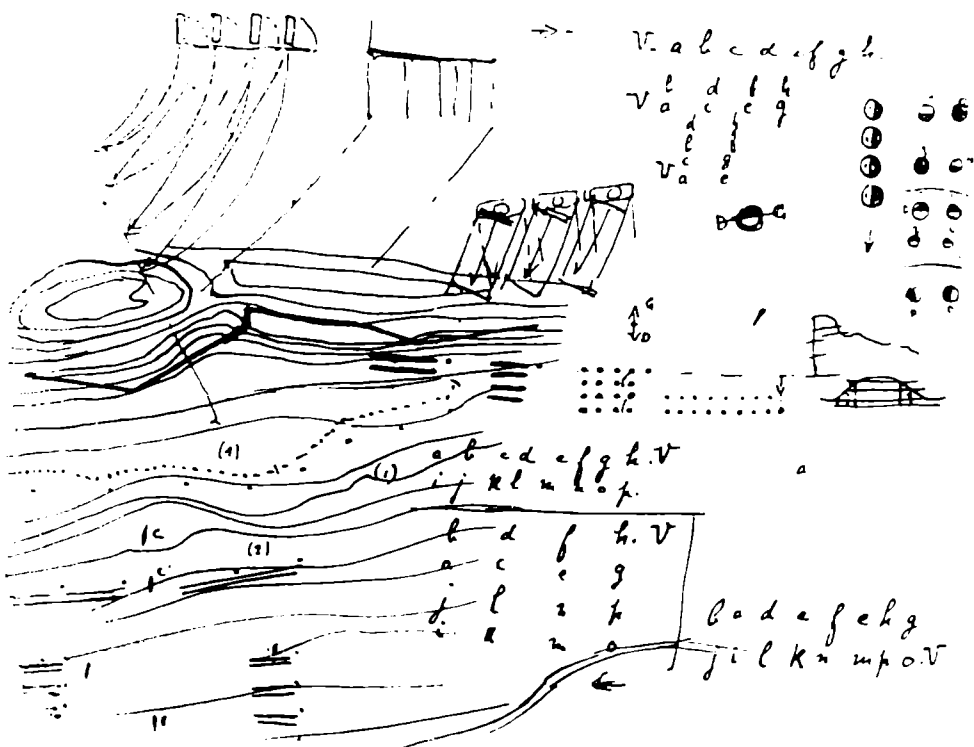
Ne putem întreba acum care din căile menționate este mai convenabilă: a lui Montaigne, sau a lui Bezuhov? Cum amîndouă ni se par întrucîtva parțiale, nu ne rămîne decât să ascultăm și o a treia propunere, venită de data aceasta dinspre Orient. De la bun început, ne întîmpină în «Bhagavad-ġtă» o revelatoare precizare: nu cunoașterea adevărului, ci «înțelegerea rostului cunoașterii adevărului» — aceasta este Cunoașterea; ceea ce este altfel decât aceasta, se numește necunoaștere». Prin urmare, nu a ști ni se cere, ci a ști *întruceva* anumit, a ști la ce e bună știința. Rostul culturii este dincolo de cultură. Și ce este dincolo de ea dacă nu eternitatea însăși. Deasupra imperativului *Cunoașterii* (absolut pentru occidentali), orientalii așează imperativul *Realizării*. O idee pe care o am, dar care nu mă modelează, este o idee care mă are. Un adevăr care nu devine *înfăptuire interioară*, împlinire de sine, nu e decât amăgire, dacă nu chiar un dar nefast. Sîntem născuți pentru a percepe și fructifica valorile nemuritoare ale spiritului, care sînt deasupra valorilor strict raționale. Rațiunea nu e decât o foarte înaltă «ars combinatoria». Ea adună frumos laolaltă (deși fără iubire) datele mediului ambiant pentru a le schimba în unelte pentru oameni; nu dă însă și omului privilegiul de a fi la rîndul lui unealtă într-o ordine superioară. Ea ne îmbată de o vanitoasă autonomie, și ne poate integra lumii, dar nu ne unește cu ea. Pentru că rațiunea nu există decât în noi. Realizarea de sine și contopirea noastră cu veșnicia strălucitoare a energiilor cosmice nu se poate bizui decât pe o unificatoare temelie. «De unde mă știți?» — întreabă Apolonijs din Tyana pe înțelepții tibetani care, fără a-l fi întîlnit vreodată, păreau să-l cunoască. «Ne cunoaștem pe noi înșine și de aceea cunoaștem lumea întregă» — răspund ei.

Față de adîncimea unei asemenea lecții sîntem îndreptățiți să observăm, cu un fel de sfială, că, poate, cultura europeană se cam oprește la jumătatea drumului; că poate fascinați de delicia ei, i-am uitat limitele, că în sfîrșit, a avea cultură e încă puțin lucru, față cu fericirea de a avea o conduită și un crez. Nu e vorba desigur a discredita cărțile și cu atît mai puțin gîndurile adunate în ele. E vorba doar a întemeia prin lectura lor nu un muzeu de cunoștințe superbe și sterpe, ci un sistem de alianțe fecunde ale căror monumente să se orînduiască cu solemnitate sub bolta clară a unei viguroase *civilizații interioare*. În sensul acesta, Orientul ne poate fi *stimul*, chiar dacă nu neapărat *model*. Procedeele sale nu pot fi și ale noastre. Va trebui să căutăm în propriile noastre tradiții lumina unei vi-vifiante reconsiderări a rosturilor culturii. «Pour être tout à fait homme — spune M. Merleau-Ponty — il faut être un peu plus et un peu moins qu'homme». Or, în cultura europeană există și ispitele subumanității și eroismul supraumanității. Stă în puterile noastre să ne desăvîrșim destinul acolo unde aceste două extreme se ating.

PAUL VALÉRY

LA PROFONDEUR LA PLUS VRAIE
EST CELLE QUI EST CLAIRE

Un eden arid
LUCIDITATEA



M O N S I E U R T E S T E

O seară cu domnul Teste

Vita Cartesii est simplissima

Cu prostia nu stau bine. Am văzut o mulțime de inși; am cutreerat câteva țări; am luat și eu parte la treburile felurite, fără să-mi placă; am mâncat mai în fiecare zi; m-au interesat destule femei. Mi se mai arată acum câteva sute de chipuri, două sau trei întâmplări de seamă și poate substanța a douăzeci de cărți. Din toate acestea n-am reținut nici ce-i mai bun nici ce-i mai rău: a rămas ce-a putut rămîne.

Aritmetica aceasta m-a scutit de a mă mira că-mbătrînesc. Aș putea deasemeni face socoteala clipelor biruitoare ale minții mele, și să mi le închipui unite și sudate, alcătuiind o viață *fericită*. . . . Cred însă că-ntotdeauna m-am judecat după dreptate. M-am pierdut arareori din vedere; m-am urît, m-am preaiubit; — pe urmă am îmbătrînit laolaltă.

Adesea, am gîndit că totul era terminat pentru mine și mă sfîrșeam din răspuțeri, nerăbdător de a mă istovi, de a lumina vreo situație du-

PAUL VALÉRY: *Oeuvres*, II, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 15 și urm.

◀ Din «Caietele» lui Paul Valéry—desen din 1924

reroasă. De unde am învățat că din cale afară de mult ne prețuim propria noastră gândire potrivit cu *expresia* gândirii celorlalți ! Așa fiind, miliardele de vorbe care mi-au zumzăit pe la urechi doar rareori m-au zguduit prin ceea ce erau dinadins puse a glăsui; iar toate cele pe care eu însumi le-am rostit altora mereu le-am simțit că se deosebesc de cugetul meu — pentru că deveneau *invariabile*.

Dacă aș fi chibzuit ca mai toți oamenii, nu numai că m-aș fi socotit superiorul lor, ci aș fi părut să fiu. Am tras spre mine. Ceea ce numesc ei om superior e un om care s-a înșelat. Pentru ca să-ți provoace mirare trebuie să-l vezi — și ca să-l vezi trebuie să se arate. Și-mi arată că-l stăpânește neroada manie a numelui ce poartă. Așa încît orice om de seamă e pătat de o eroare. Orice minte pe care o socotim puternică începe cu greșeala prin care se face cunoscută. În schimbul bacșifului public, dă timpul trebuincios pentru a putea fi perceput, energia risipită spre a se transmite și a pregăti satisfacția altora decît el. Merge pînă la o asemuire între jocurile deșarte ale gloriei și bucuria de a te simți unic — mare și înșingurată voluptate.

Vișam atunci că mințile cele mai luminate, născocitorii cei mai iscușiți, cunoscătorii întru exactitate ai gândirii trebuiau să fie niscaiva necunoscuți, niscaiva zgîrciți, oameni care mor fără să se fi mărturisit. Existența lor mi-era dezvăluită de chiar cea a indivizilor străluciți, oarecum mai puțini solizi.

Atît de ușoară era inducția încît îi vedeam alcătuirea în orice clipă. Era de ajuns să-i închipui pe obișnuiții oameni mari, curățiți de eroarea lor dintîi, ori sprijinindu-se pe această eroare chiar spre a concepe un grad mai înălțat al conștiinței, un simțămînt mai puțin vulgar al libertății spirituale. O atît de simplă lucrare îmi dăruia ciudate întinderi, de parcă aș fi coborît în mare. Pierdute în strălucirea descoperirilor publicate, dar în marginea neluatelor în seamă născociri, zilnic iscate de negoț, de frică, de plictiseală, de sărăcie, credeam că pot desprinde capodopere lăuntrice. Mă distram ștergînd sub analele anonimatului istoria manifestă.

Erau invizibili în limpezile lor vieți, sihaștrii care știau mai înainte de oricine. Încă păreau că dublează, triplează, înmulțesc în beznă fiecare persoană celebră — ei, disprețuitori de a-și da în vileag sortii : rezultatele lor proprii. Vor fi refuzat, după a mea părere, să se considere altceva decît simple lucruri.

Ideile acestea îmi veneau în cursul lui octombrie 93, în clipele de răgaz, atunci cînd doar plăcerii de a exista se dedă gîndirea.

Începusem să nu mai cuget la unele ca acestea, cînd am făcut cunoștință cu Domnul Teste. (Mă gîndesc acum la urmele pe care le lasă un om în spațiul restrîns unde se mișcă zi de zi). Înainte de a mă împrieteni cu

Domnul Teste am fost îmbiat de osebitele lui purtări. l-am cercetat ochii, veșmintele, oarecarele cuvinte nepăsătoare rostite cu chelnerul cafenelei unde îl zăream. Mă întrebam dacă se simțea observat. Repede îmi îndepărtam privirea de a lui, pentru a o surprinde pe a sa urmărindu-mă. Luam ziaarele pe care tocmai le citise, reluam în minte sobrele gesturi pe care le făcea spontan; luam aminte că nimeni nu-i acorda atenție.

Nu mai aveam ce afla pe calea aceasta cînd am intrat în vorbă cu el. Nu mi-a fost dat să-l văd decît noaptea. Odată într-un soi de bordel; adeseori la teatru. Mi s-a spus că trăia din nu știu ce mediocre operații săptămînale la Bursă. Prînzea la un mic restaurnat din strada Vivienne. Mînca acolo, cum alții iau un purgativ, cu tot atîta zel. Alteori, își îngăduia, aiurea, cîte o masă tihnită și aleasă.

Să tot fi avut vreo patruzeci de ani. Vorbea extraordinar de iute, cu o voce stinsă. Totul la el era șters, ochii, mîinile. Era totuși lat în spete și umbla, — surprinzător lucru la unul ca el, — cu pas milităresc. Cînd vorbea, nu ridica niciodată brațul ori degetul; *omorîse paiața*. Nu zîmbea, nu spunea nici bunăziua, nici bunăseara; părea să nu audă pe « ce mai faci? »

Memoria sa mi-a dat mult de gîndit. După cît puteam aprecia, mi-am închipuit o gimnastică intelectuală neasemuită. Nu era la el o însușire excesivă — era o însușire educată ori transformată. Iată propriile sale cuvinte: « Sînt douăzeci de ani de cînd nu mai am cărți. Mi-am ars și hîrțiile. Șterg din viață cu radiera. . . Rețin ce vreau. Dar nu aici e greutatea. Ea constă în a reține ce am să vreau mîine ! . . . Am căutat un ciur mecanic. . . »

Tot cugetînd, am sfîrșit prin a crede că Domnul Teste izbutise a descoperi legi ale spiritului pe care nu le știm. Lucru sigur, trebuie că închina ani mulți acestei cercetări; lucru și mai sigur, alți ani și încă alți mulți ani fuseseră închinați în vederea desăvîrșirii născocirilor sale; prefacerii lor în instincte. Să găsești e nimica toată. Greul e să adaogi ce ai găsit.

Arta gingașă a duratei, timpul, distribuirea și regimul acestuia — risipirea lui pentru lucruri migălos culese, ca să fie anume hrănite — era una din marile preocupări ale Domnului Teste. Se îngrijea de repetarea unor idei; grădînărirea lor era numerică. Se alegea cu folosul de a-și prefăce sîrguința pentru studiile conștiente în ceva pînă la urmă mecanic. Ba și încerca să rezume această trudă. Spunea adesea: « *Maturare ! . . .* »

Nu încapă îndoială că excepționala-i memorie trebuie să fi reținut aproape doar acea parte a impresiilor noastre pe care imaginația singură de tot nu are puțința de a o alcătui. Dacă ne închipuim o călătorie în balon sîntem — cu pricepere, cu putere — în stare a produce multe din senza-

țiile probabile ale unui aeronaut ; îi va rămînea însă întotdeauna ascensiunii reale ceva individual, iar diferența în raport cu visarea noastră exprimă valoarea metodelor unui Edmond Teste.

Omul acesta cunoscuse de timpuriu importanța a ceea ce s-ar putea denumi *plasticitatea* umană. Îi căutase limitele și mecanismul. Cît trebuie să-l fi purtat visele către propria-i maleabilitate !

Întrezăream sentimente care mă cutremurau, o teribilă îndărătnicie în experiențe ametoare. Era omul absorbit de unduirile sale, cel ce-și devine sieși sistem, care se dăruiește întreg spăimîntătoarei discipline a spiritului liber și care-și omoară bucuriile prin bucurii, pe cea mai slabă cu ajutorul celei mai tari — pe cea mai firavă, mai vremelnică, mai a clipei și a orei începute, cu ajutorul celei fundamentale — cu ajutorul nădejdei întru cea fundamentală.

Și simțeam că era stăpînul gîndirii sale : iată, scriu o absurditate. Exprimarea unui sentiment este întotdeauna absurdă.

Domnul Teste nu avea păreri. Cred că se înflăcăra după voie, și în vederea atingerii unui scop anumit. Din personalitatea sa, ce făcuse oare ? Pe sine cum se vedea ? . . . Niciînd nu rîdea, niciînd o umbră de nefericire pe fața lui. Ura melancolia.

Cuvînta, și înlăuntrul ideii lui te simțai contopit cu lucrurile : te simțai dat de o parte, aidoma caselor, aidoma dimensiunilor spațiului, aidoma coloratului fremătat al străzii, aidoma ungherelor . . . Și vorbele cele mai iscusite stîrnind emoție — înseși acelea care-l aduc pe autorul lor mai aproape de noi decît oricare alt om, acelea care ne ispitesc a crede că veșnicul zid dintre minți cade — puteau să-i vină la îndemînă . . . Știa mult prea bine că l-ar fi mișcat pe *oricare altul*. Cuvînta, și fără a putea preciza materiale ori întinderea proscricției, constatai că un mare număr de vorbe erau izgonite din grăirile lui. Cele de care se folosea erau uneori atît de ciudat purtate de vocea-i ori luminate de fraza sa, încît greutatea lor se schimba, valoarea lor se înnoia. Uneori, își pierdeau tot înțelesul, păreau să umple doar un loc gol al cărui termen destinat rămînea încă îndoielnic sau neprevăzut de limbaj. L-am auzit cum denumea un obiect material cu ajutorul unor cuvinte abstracte și unor nume proprii.

Pentru cele ce rostea nu exista nici un răspuns. Ucidea politicoasă aprobare. Conversațiile se prelungeau pe calea salturilor de care nu se mira.

Dacă omul acesta ar fi schimbat obiectul ferecatelor sale meditații, dacă ar fi țintit asupra lumii orînduite puterea minții sale, nimic nu i s-ar fi împotrivit. Îmi pare rău că vorbesc de el cum se vorbește despre cei din care se fac statuile. Îmi dau prea bine seama că între « geniu » și el există o cantitate de slăbiciune. El, atît de adevărat !

de nou ! atât de neîntinat de orice înșelăciune și de toate minunile, atât de aspru ! Propriul meu entuziasm nu-l strică. . .

Și cum de n-aș fi cuprins de entuziasm pentru cel care niciodată nu spunea ceva *neclar*? pentru cel care declara liniștit: « În toate nu prețuiesc decît *ușurința* și *greutatea* de a le cunoaște, de a le săvîrși. Depun multă strădanie pentru măsurarea acestor grade, și pentru a nu mă lăsa prins de nimic. . . Și la ce m-aș sinchisi de ce prea bine știu ».

Cum de nu te-ai încredința unei ființe a cărei minte părea să preschimbe doar pentru sine tot ce există, și care *opera* tot ceea ce îi era propus? Mintea aceasta o bănuiam mînuind și îmbinînd, stîrnind transformări, stabilind legături și, în cuprinsul domeniului ei de cunoaștere, capabilă de a tăia și devia, lumina, îngheța ici, încălzi colo, îneca, înălța, denumi ce-i lipsit de nume, uita după bunul ei plac; adormea sau colora cutare și cutare lucru. . .

Simplific grosolan însușiri de nepătruns. Nu cutez a spune tot ce-mi spune subiectul meu. Mă oprește logica. În sinea mea, însă, oridecîteori apare problema lui Teste, se ivesc ciudate alcătuiuri.

Sînt zile în care îl regăsesc foarte precis. Se prezintă amintirii mele, alături de mine. Inhalez fumul țigărilor noastre, îl aud, mă *feresc*. Cîteodată, citirea unui ziar mă pune în contact cu gîndirea lui, acum că evenimentul o justifică. Și tot mai încerc unele din acele amăgitoare experiențe care mă desfătau în vremea serilor petrecute împreună. Asta înseamnă că mi-l închipui făcînd ceea ce nu l-am văzut făcînd. Cum arată domnul Teste cînd e bolnav? — Îndrăgostit, cum judecă? — Poate el fi trist? — De ce s-ar teme? — Ce l-ar putea face să tremure? . . . Căutam. Păstram întreagă imaginea omului riguros, mă străduiam să-i smulg răspunsuri la întrebările mele. . . Se deforma.

lubește, suferă, se plictisește. Lumea toată se imită. Dar suspinului, geamătului elementar vroia să-i adaoage regulele și înfățișările întregii sale minți.

În seara aceasta se împlinesc exact doi ani și trei luni de cînd mă aflam cu el la teatru, într-o lojă ce ne fusese cedată. La el m-a purtat gîndul toată ziua.

Îl văd din nou în picioare alături de columna de aur a Operei ; împreună. Nu privea decît sala. Aspiră marea pală fierbinte, la marginea hăului. Era îmbujorat.

O uriașă fată de aramă ne despărțea de un grup ce murmură dincolo de orbitoarea lumină. Pe fundalul aburelii lucea o bucată goală de femeie, lină ca o pietricică. Numeroase evantaiuri singuratice trăiau deasupra lumii întunecate și clare, înspumînd pînă și becurile de sus. Privirea-mi silabisea

mii de chipuri mărunte, dădea de un cap ursuz, aluneca de-a lungul unor brațe, trecea peste oameni, și-n cele din urmă se mistuia.

Fiecare sta la locul său, liber să se miște puțin. Îmi plăcea sistemul acesta de clasificare, simplificare, simplitatea aproape teoretică a celor adunați, ordinea socială. Încercam senzația delicioasă că tot ceea ce respira în acest cub se va supune legilor sale, va vîlvîi de rîs pe cercuri mari, va tresări pe grupuri, va resimți pe *masse* lucruri intime — unice — tulburări secrete, se va înălța pînă la ce nu poate fi mărturisit. Rătăceam deasupra caturilor acestora de oameni din rînd în rînd, pe orbite, cedînd fanteziei de a lega pe cale ideală între ei pe toți care aveau aceeași boală, ori aceeași teorie, ori același viciu. . . O muzică ne atinge pe toți, se îmbelșuga, apoi se făcea mică de tot.

Pieri. Domnul Teste murmură: « Oamenii nu-s frumoși, nu-s extraordinari decît pentru ceilalți. Sînt cu *toții* mîncăți de ceilalți ! »

Cuvîntul din urmă ieși din tăcerea stîrnită de orchestră. Teste răsufală.

Fața-i aprinsă pe care adiau căldura și culoarea, umerii lați, ființa lui bronzată de lumini, forma întregului său trup îmbrăcat, sprijinit de coloana cea groasă, mă furară din nou. Nu pierdea un atom din tot ceea ce devenea perceptibil, clipă de clipă, în mărimea aceasta de roșu și aur.

Mă uitaî la țeasta aceea care făcea cunoștință cu unghiurile capitelului, la mîna aceea dreaptă care se răcorea pe stucaturile poleite; și, în umbra purpurie, la picioarele mari. Din depărtările sălii ochii-i se îndreptară spre mine; gura grăi: « Disciplina nu-i rea. . . E un mic început. . . »

Nu m-am priceput să răspund. Vorbi cu glasul său scăzut și iute: « Să se bucure și să se supună ».

Își ațînti îndelung privirea asupra unui tînăr așezat în fața noastră, apoi asupra unei doamne, apoi asupra unui întreg grup din galeriile superioare — care revărsa peste balcon cinci ori șase chipuri aprinse —, apoi asupra întregului public, întregului teatru, plin ca cerurile, aprig, fascinat de scena pe care n-o vedeam. Nerozia tuturor celorlalți ne revela că se petrece un oarecare lucru sublim. Priveam cum se stinge ziua pe care o alcătuiau toate chipurile din sală. Și cînd fu aproape scăpătată, cînd lumina nu-și mai răspîndi văpaia, nu mai rămase altceva decît fosforescența acestor mii de chipuri. Înțelesei că amurgul prefăcea pe toți cei prezenți în ființe pasive. Atenția lor și întunericul crescînd se cumpaneau neîncetat. De *nevoie* eram eu însumi atent — atent la toată această atenție.

Domnul Teste spuse: « Ce-i suprem *fi* simplifică. Pun rămășag că toți din ce în ce mai mult gîndesc către același lucru. Vor fi egali în

fața crizei ori a limitei comune. De altfel, legea nu-i atât de simplă. . . de vreme ce nu mă ia în seamă — iar eu — sînt aici ».

Adaose: « Luminile rampei îi țin ».

Vorbii glumind: « Și pe dumneata? »

Răspunse: « Și pe dumneata ».

— Ce dramaturg ai mai fi! i-am spus, pari să urmărești cine știe ce experiență făurită la capătul tuturor științelor! Mi-aș dori să văd un teatru inspirat de cugetările dumintale. . .

Zise:

— Nimeni nu cugetă.

Aplauzele și lumina din plin ne izgoniră. Am circulat, au coborît. Trecătorii păreau puși în libertate. Domnul Teste se plînsese nițel de răcoarea miezului de noapte. Făcu aluzii la vechi dureri.

Umblam, și-i scăpau fraze aproape incoerente. În ciuda eforturilor ce făceam, nu-i urmăream vorbele decît cu mare greutate, mărginindu-mă pînă la sfîrșit a le reține. Incoerența unui discurs e în funcție de cel care-l ascultă. Minte mi-e astfel făurită încît nu poate fi incoerentă pentru sine. Iată de ce m-am ferit de a-l clasa pe Teste printre nebuni. Întrezăream de altfel o vagă legătură în ideile sale, nu remarcam nici o contradicție — și apoi, m-aș fi temut de o soluție prea simplă. Umblam pe străzi împlînzite de noapte, coteam colțurile, în gol, găsindu-ne calea instinctiv — mai largă, mai strîmtă, mai largă. Pasu-i milităresc se supunea pasului meu. . .

— Totuși, *răspunsei*, cum de ne-am sustrage unei muzici atât de puternice? Și la ce bun? Găsesc într-însa o anume beție, înseamnă că trebuie s-o disprețuiesc? Găsesc într-însa iluzia unei munci imense care, dintr-odată, mi-ar deveni posibilă. . . Îmi dă *senzații abstracte*, încîntătoare reprezentări a tot ceea ce-mi place — ale schimbării, ale mișcării, ale amestecului, ale fluxului, ale transformării. . . Aj oare de gînd să tăgăduiești existența unor anestezice? Copaci care te ameteșc, oameni care-ți dau forță, femei care te paralizează, ceruri care-ți taie vorba?

Domnul Teste reluă oarecum de sus:

— Ei, domnul meu! ce-mi pasă de « talentul » copacilor dumitale și de al celorlalți! . . . Sînt la MINE acasă, vorbesc pe graiul meu, urăsc lucrurile extraordinare. E o nevoie a minților slabe. Ia ce-ți spun în sens literal: geniul e ușor, divinitatea e ușoară. . . Vreau să spun doar atât — că știu eu cum se procedează. E ușor.

— Pe vremuri — de bună seamă că-s douăzeci de ani — orice lucru ieșit din comun și realizat de un alt ins mi-era înfrîngere personală. În trecut, nu concepeam decît idei furate mie! Ce nerod eram! . . . Să

constați că propriul tău chip nu-ți este indiferent ! În luptele închipuite îl tratăm *prea bine ori prea rău !* . . .

Tuși. Își zise :

— Ce poate un om? . . . Ce poate un om? . . .

Îmi spuse :

— Cunoști omul după aceea că nu știe ce spune !

Eram la ușa casei sale. Mă pofți să vin să fumez o țigară la el.

La ultimul etaj am intrat într-un foarte mic apartament « mobilat ». Nu văzui nici o carte. Nimic nu indica tradiționala muncă la o masă, sub lumina unei lămpi, printre condeie și hîrtii. În odaia verzuie, care mirosea a ismă, nu se aflau în jurul lumînării decît mohorîta mobilă abstractă—patul, pendula, dulapul cu oglindă, două fotolii — ca tot atîtea entități. Pe cămin cîteva ziare, o duzină de cărți de vizită, împînzite cu cifre și un flacon farmaceutic. Niciodată n-am resimțit mai cu putere impresia de *oarecare*. Era o locuință oarecare, aidoma punctului oarecare din teoreme — și poate tot atît de utilă. Gazda mea exista în cel mai anodin interior. Mă gîndii la ceasurile pe care le înșira în acest fotoliu. Mă temui de nesfîrșita tristețe posibilă în acest loc pur și banal. Am trăit în asemenea camere, nu le-am putut niciodată socoti definitive fără a încerca un simțămînt de groază.

Domnul Teste vorbi despre bani. Nu sînt în stare să-i reproduc elo-cința-i specifică: îmi părea mai puțin precisă ca de obicei. Oboseala, liniștea care se adîncea odată cu trecerea orelor, țigările amare, delăsarea nocturnă păreau să-l atingă. Îi aud vocea scăzută și încetinită care isca jocuri de flacără la singura lumîinare aprinsă între noi, pe măsură ce menționa numere foarte mari, plictisit. Opt sute zece milioane șapte sute cincizeci de mii cinci sute cincizeci. . . Ascultam muzica aceea nemaiau-zită fără a urmări calculul. Îmi aducea la cunoștință cutremurarea Bursei și lungile șiruri de nume de cifre mă prindeau ca o poezie. Apropia evenimentele, fenomenele industriale, gustul public și pasiunile, și iar cifrele unele de altele. Zicea: « Aurul e ca spiritul societății ».

Tăcu, deodată. Suferea.

Privii din nou odaia rece, neînțînța mobilierului, numai ca să nu mă uit la el. Își luă fiola și bău. Mă ridicai să plec.

— Mai rămii, spuse, nu te plictisești. O să mă bag în pat. În câteva clipe voi adormi. Ca să cobori vei lua lumînarea.

Se desbracă alene. Trupu-i uscățiv se scaldă în așternut și făcu pe mortul. După care se întoarce și se afundă mai adânc în patul prea scurt.

Îmi spuse zîmbind:

— Fac pluta. Plutesc !. . . Simt dedesubt un ruliu imperceptibil. . . — o mișcare uriașă? Dorm un ceas ori două cel mult, eu care ador navigația nopții. Adesea nu-mi mai deosebesc gândirea dinainte de somn. Nu știu dacă am dormit. Cîndva, ațipind, cugetam la toți cei care-mi făcuseră plăcere — chipuri, lucruri, minute. Îi chemam pentru ca să-mi fie gândul cît mai dulce, ușor ca patul. . . Sînt bătrîn. Pot să-ți arăt că mă simt bătrîn. . . Adu-ți aminte ! — Cînd ești copil te *descoperi*, descoperi încetișor spațiul corpului tău, îți exprimi particularitatea corpului tău printr-o serie de eforturi, cel puțin așa bănuiesc. Te răsucești și te găsești ori te regăsești și te miri ! Îți atingi călcîiul, îți apuci laba piciorului drept cu mîna stîngă, ajungi să prinzi piciorul rece în palma caldă !. . . Acum mă știu pe de rost. Cu tot, cu inimă. Ei ! tot pămîntul e marcat, toate drapelele acoperă toate teritoriile. . . Îmi rămîne patul acesta. Îmi place șuvoiul ăsta de somn și de rufe : rufele acestea care se întind ; și se încrețesc, ori se boțesc — care se lasă asupra-mi ca nisipul cînd ce se preface că moare. . . care se încheagă în juru-mi în timpul somnului. . . E un mecanism tare complex. În direcția bătăturii ori a urzelii, o foarte mică deformare. . . A !

Îl durea.

— Dar ce ai ? îl întrebai, Aș putea. . .

— Am, răspunse. . . n-am mare lucru. . . Am o. . . zecime de secundă care se arată. . . Așteaptă. . . Există clipe în care trupul mi se luminează. . . Ceva foarte curios. Văd, deodată, înlăuntrul meu. . . deosebesc adîncurile straturilor din carnea mea ; și simt zone ale suferinții, inele, poli, egrete ale suferinței. Poți vedea aceste figuri vii ? Această geometrie a durerii mele ? Există străfulgerări dintr-acestea care seamănă întru totul cu ideile. — Te ajută să înțelegi, — de ici pînă colo. . . Și totuși mă lasă *nesigur*. Nesigur nu-i cuvîntul potrivit. . . Cînd se

apropie asta, aflu în mine ceva confuz ori difuz. Se ivesc în flința mea locuri. . . cețoase, există întinderi care-și fac apariția. Atunci, culeg din memoria mea o întrebare, o problemă oarecare. . . Mă cufund într-însă. Număr firicelele de nisip. . . și, atîta vreme cît le văd. . . Durerea crescîndă mă silește s-o urmăresc. . . Gîndul mi se poartă într-acolo ! — N-aștept decît țipătul meu. . . și deîndată ce l-am auzit — *obiectul*, teribilul *obiect*, micșorîndu-se, micșorîndu-se din ce în ce, se sustrage vederii mele lăuntrice. . .

— Ce poate un om? Lupt cu toate. . . în afară de suferința corpului meu, dincolo de o anumită mărime. Și acolo, totuși, ar trebui să încep. Pentru că a suferi înseamnă a da unui lucru anume o atenție supremă, și sînt oarecum omul rob al atenției. . . Află că-mi prevăzusem boala viitoare. Mă gîndisem cu precizie la ceea ce pentru toată lumea e o certitudine. Cred că această cercetare a unei porțiuni evidente a viitorului ar trebui să facă parte din programele de educație. Da, prevăzusem ceea ce începe acum. Era, atunci, o idee ca oricare alta. Așa încît am putut-o urmări.

Se potoli.

Se îndoi pe o parte, lăsă ochii-n jos, și după un minut vorbea din nou. Începea să rătăcească. Vocea-i nu mai era decît un șopot în faldurile pernii. Mîna-i înroșită și adormise.

Mai spunea încă :

— Cuget ; și oare asta ce strică? Sînt singur. Cît e de confortabilă singurătatea ! Nimic din ce-i plăcut nu mă apasă. . . Aceeași visare aici ca în cabina vasului, aceeași la cafeneaua Lambert. . . Brațele unei oarecare Berthe, dacă încep să aibe însemnătate, sînt furat. . . Ca de o durere. . . Cel care-mi vorbește, dacă nu aduce dovezi — e un dușman. Prefer sclipirea celui mai mic fapt care se produce. Exist existînd și văzîndu-mă ; văzîndu-mă că văd și așa mai departe. . . Trebui să gîndim îndeaproape. Aș, de unde. Adormim cugetînd la orice subiect. Somnul poartă mai departe orice idee. . .

Sforăia ușor. Nișel mai cu băgare de seamă luai lumînarea și ieșii în vîrfurile picioarelor.

Extrase din Jurnalul de bord al Domnului Teste

O rugăciune a domnului Teste: Doamne mă aflu în neant, nesfârșit, inexistent și liniștit. Am fost stingherit de o asemenea stare ca să fiu aruncat în straniul carnaval. . . și am fost înzestrat prin harul tău cu tot ce trebuie pentru a suferi, a mă bucura, a înțelege și a mă înșela ; daruri inegale însă.

Te socotesc ca stăpînul acestui negru pe care îl văd cînd mă gîndesc, și în care se va încrusta ultimul gînd.

Dăruiește, o Negrule, dăruiește supremul gînd. . .

Dar orice gînd firesc oarecare poate fi « supremul gînd ».

Dacă era altfel, dacă ar fi un gînd suprem *în sine, prin sine*, l-am putea găsi, cugetînd sau din întîmplare ; și odată găsit ar trebui să murim. Ar semna că putem muri din cauza unui anume gînd, numai pentru că nu există un altul următor.

Mărturisesc că am făcut un idol din mintea mea, dar n-am găsit un altul. l-am dăruit ofrande, ocări. Nu ca unui lucru al meu. Dar. . .

O analogie cu un aforism al lui De Maistre despre conștiința unui om cumsecade. Nu știu ce înseamnă conștiința unui prost, dar aceea a unui om de spirit este plină de prostii.

Nu știu cutare lucru; nu știu să înțeleg cutare lucru, dar îl știu pe Portius care și l-a însușit. L-a însușit Portius al meu, pe care îl cunosc ca om, dar nu știu ce zace în el.

Om totdeauna în picioare pe promontoriu Gîndire, holbîndu-și ochii asupra limitelor sau unor lucruri, sau asupra privesliștii. . .

Este cu neputință să primești « adevărul » din tine însuși. Cînd îl simți făurindu-se (e o impresie) se făurește în același timp *un alt eu neobișnuit*. . . de care sîntem mîndri, de care sîntem geloși. . . (E o culme a politicii lăuntrice.)

Între Eul luminos și Eul confuz, între Eul drept și Eul vinovat, există vechi vrajbe și vechi compromisuri, vechi renunțări și vechi implorări.

Un fel de rugăciune personală

« Mulțumesc acestei nedreptăți, acestei jigniri, care m-a trezit, și ale cărei aprige senzații m-au azvîrlit departe de cauza ei ridicolă dăruindu-mi de asemenea într-o atît de mare măsură forța și gustul pentru gîndire, încît în sfîrșit operele mele au beneficiat de această minie; căutarea legilor ce mi se potrivesc a profitat de pe urma întîmplării. »

De ce iubesc ce iubesc? De ce urăsc ce urăsc?

Cine n-ar avea dorința să răstoarne masa dorințelor și scîrbelor sale? Să schimbe sensul acestor porniri instinctive?

Cum se poate oare să fiu în același timp ca un ac magnetizat și ca un corp nepăsător? . . .

Există în mine o ființă mai neînsemnată de care trebuie să ascult, altminteri voi suferi o pedeapsă necunoscută, care este moartea.

A iubi, a urî sînt mai prejos.

A iubi, a urî *mi se par* întîmplări.

Ceea ce port necunoscut în mine însumi îmi făurește eul.

Ce am iscusit, nesigur, este în mod firesc eu însumi.

Slăbiciunea, fragilitatea mea. . .

Lacunele sînt temeiul meu de plecare. Neputința-mi mi-e obîrșia.

Forța mea țîșnește din voi. Elanu-mi pornește de la slăbiciunea la forța mea.

Sărăcia mea reală dă naștere unei bogății imaginare; iar eu sînt această simetrie, sînt actul care anulează dorințele mele.

Există în mine o anume însușire — mai mult sau mai puțin folosită de a aprecia și chiar de a trebui să apreciez — gusturile și dezgusturile mele drept pur întîmplătoare.

Dacă l-aș cunoaște mai bine, poate l-aș socoti o necesitate — în loc de un hazard. Dar a înțelege o asemenea necesitate, aceasta-i încă ceva deosebit. . . Ceea ce mă constrînge nu ține de eul meu.

Supune-te cu totul celei mai bune clipe, amintirii tale cea mai vie.

Pe ea trebuie s-o recunoști drept regele timpului.

Cea mai vie amintire a ta.

Starea la care trebuie să te readucă orice disciplină.

Ea care-ți dăruiește darul de a te disprețui, precum și darul de a te prefera cînd se cuvine.

Orice are relație cu Ea, care așează în dezvoltarea ta o măsură, trepte.
Și dacă i se datorește altuia decât tine, tăgăduiește-l și cunoaște-l.
Centru al resortului, al disprețului, al purității.
Mă jertfesc lăuntric pentru ceea ce aș vrea să fiu !

Ideea, principiul, fulgerul, prima clipă a primei stări, saltul, săritura fără de urmare. . . Altora, pregătiri și îndepliniri. Aruncă acolo plasa. Iată locul din mare unde o să găsiți. . . Adio !

. . . Vechea-ți dorință (iată-te din nou sufleur periodic) de a reconstrui totul din materiale pure : nimic decât elemente definite, nimic decât contacte și contururi desenate, nimic decât forme cucerite, și nimica vag.

. . . Admirabilă înrudire matematică a oamenilor. Ce putem spune despre această pădure de relații și corespondențe ! (Nu posedăm măcar jumătate din cuvintele pe care le aveau Romanii ca să vorbească despre ele.) Ce învălmășeli și ce împrăștiere !

Simt la nesfârșit puterea, voința, deoarece simt la nesfârșit informul și hazardul care le scaldă, le îngăduie, și caută să-și reia fatala lor libertate, înfățișarea nepăsătoare, nivelul lor de sorți egali.

Prin ce această după amiază, această falsă lumină, acest azi, aceste întâmplări cunoscute, aceste hîrtii, acest tot oarecare se deosebește de un alt tot, de un *înainte de ieri* ? Simțurile nu sînt destul de subtile pentru a vedea că au avut loc schimbări. Știu prea bine că nu-i aceeași zi, dar mă mărginesc a o ști.

Nu-s îndeajuns de subtile simțurile mele pentru a destrăma această operă atît de fină sau atît de profundă care este trecutul ; nu îndeajuns de subtile pentru a deosebi că acest loc sau acest zid nu sînt identice, poate, cu ceea ce erau în altă zi (. . .)

Cel bogat cu duhul

Acest om avea în sine atîtea avuții, atîtea perspective ; era făurit din atîția ani de lectură, din atîtea tăgăduiri, meditații, alcătuiri lăuntrice și constatări ; din atîtea încrengături încît era anevoios să-i prevezi răspunsurile ; ignora el însuși unde ar ajunge, în sfîrșit ce înfățișare o să-l izbească, ce simțămînt va prevala în el, ce ocolișuri și ce simplificări neașteptate s-ar produce, ce dorință s-ar naște, ce ripostă, ce iluminat !. . .

Poate să fi ajuns la acea ciudată stare de a nu putea privi propria sa hotărîre sau răspuns lăuntric, decât ca manifestarea unui expedient, știind bine că dezvoltarea atenției sale ar fi infinită și că ideea de *a-i pune capăt* nu mai are nici un sens, într-o minte care se cunoaște îndeajuns.

Era în stadiul civilizației *lăuntrice* când conștiința nu mai suportă decât păreri însoțite de alaiul lor de modalități și nu se mai odihnește (dacă aceasta înseamnă a se odihni) decât pe simțămîntul stîrnit de minunile sale, de exercițiile, de substituirile, de nenumăratele ei precizări.

... În capul lui sau dincolo de ochii închiși se petreceau rotiri curioase, — schimbări atît de variate, atît de libere, și totuși atît de limitate, — lumini, ca acelea ce le-ar face o lampă purtată de cineva care ar vizita o casă ale cărei ferestre ar fi văzute în noapte, ca niște sărbători îndeplătate, ca niște tînguri nocturne; dar s-ar preschimba în gări și în sălbăticiii dacă te-ai putea apropia de ele — sau în groaznice nenorociri, — sau în adevăruri și revelații...

Era ca un sanctuar și un lupanar al posibilităților.

Jocul personal

Regulă a jocului

Partida-i cîștigată dacă ne socotim demni de încuviințarea ei.

Dacă partida cîștigată s-a datorat calculului, cu voință, stăruință și luciditate — cîștigul este cel mai mare cu putință.

Omul de sticlă

« Atît de dreaptă mi-este viziunea, atît de pură senzația, atît de stîngaci deplină cunoașterea, și atît de deslînată, atît de clară reprezentarea-mi, și știința-mi atît de desăvîrșită că o simt străbătîndu-mă de la capătul lumii pînă-n rostirea-mi tăcută; și din informul *lucru* ce-l dorim să se înalțe, de-a lungul fibrelor cunoscute și din centri orînduiți, — eu exist, îmi răspund, mă oglindesc și mă răsfrîng, freamăt în veșnicia oglin-dirilor — sînt de sticlă »

... Dacă am ști, n-am vorbi — n-am gîndi, nu ne-am mai vorbi.

Cunoașterea este ca străină ființei însăși. Aceasta se ignoră, se întrebă, face să i se răspundă.

Ce m-a făcut să sufăr cel mai mult? Poate obișnuința de a-mi depăna toată gîndirea — de-a merge pînă la capăt în mine însumi.

Disprețuiesc ideile pentru a le aprecia în deplină seninătate și aproape ca podoaba zadarnică a ideilor mele; și le văd cum vedem într-o apă cristalină, într-un vas de sticlă, trei sau patru pești roșii, care înotînd fac mereu descoperiri mereu naive și mereu aceleași.

Nu sînt neghiob, pentru că totdeauna cînd mă socotesc neghiob mă tăgăduiesc — mă ucid.

(...)

Plimbare cu Domnul Teste

Îl întâlnesc vara, dimineata, în preajma orei unsprezece, pe un troar plin de gură-cască, în vecinătatea bisericii Madeleine, unde m-am deprins să mă plimb, să fumez, să meditez la ce scrie în ziarul din aceea zi, adică să-mi istorisesc tot ce nu spune.

Curînd mă izbesc de domnul Teste, care meditează în sens_invers pe același facil făgaș.

Fiecare ne abandonăm ideile. O pornim împreună și privim forfota blîndă și de neînțeles a străzii care transportă cu ea umbre, cercuri, construcții fluide, acțiuni superficiale și aduce uneori pe cite cineva mai pur și mai ales: o ființă, un ochi, sau un animal de preț stîrnind mii de forme aurite și care își face de joacă cu pămîntul.

Degustăm plimbarea minunată. Vedem lumina învîrstată făcînd pe orice trecător să surîdă întîmplării; alergînd pe fruntea unei femei grăbite, care se strecoară și se însăilează printre sveltele mașini și printre alte evenimente. O stradă palidă, faleză de umbră blîndă cu balcoane mătasoase, plutește povîrnită, pe un cer ușor îmblănit de lumină; și înaintea noastră, înecați de prea prihănitul pămînt uriaș de unde se înalță ziua, trecătorii au venit; ne seamănă și se împrăstie în lumina soarelui.

Ascultăm, cu auzul încordat, învîlmășeala de zgomote ale străzii vaste, cu mintea plină de nuanțele bogate ale pașilor unor cai îndesați și ai omului nesfîrșit, care însuflețește vag adîncurile, rostogolindu-le ca în vis, un fel de număr confuz a cărui mărime tremură și adună mersul, schimbarea opulentă a lumii, transformările nepăsătorilor unii în ceilalți, forfota de pretutindeni a mulțimii.

Tăcem, ne concentrăm, grijulii să nu fim o părticică din mulțime. Dar pe mine, imensitatea din afară mă apasă de pretutindeni. Respinsă pentru mine în propria ei substanță de nepătruns. Dacă surîd, parcă ceva din fermecata-i carne nu prea departe de ideea mea zvîcnește; și din pricina acestei schimbări a buzelor mele, mă simt dintr-odată subtil.

Nu știu ce-mi aparține: nici chiar acest suris nici chiar ce urmează după acest început de gînd.

Ceea ce mă face unic se învîlmășește în vastul trup cu luxul trecător de aici; acolo, sămînță dibace, se strecoară indivizii în mijlocul altor

* Înainte de a muri, Paul Valéry a adunat o culegere de note și schițe cu intenția de a le folosi pentru o nouă ediție a «Domnului Teste».

Fragmentele ce urmează și care aparțin unor epoci diferite, au fost alese din această culegere (nota editorului)

indivizi, și prin gândurile mele, o văpaie de aer și de oameni care se înlocuiește la nesfârșit ea însăși, suflă, zădărnicește, depășește sau alcătuiește uneori chiar gândirea mea.

O putere continuă de început și sfârșit mistuie ființe, particule de ființe, sovăiri, fraze ce merg, fete, un cal — neîncetată pată de lumină — care duce cu el toată privirea pînă-n clipele prăbușite într-un vid neobișnuit. . .

Dialog

Un nou fragment relativ la domnul Teste

... Nu era nici filozof, nici nimic de acest gen, nici chiar literat; de aceea, cugeta mult, — căci cu cît scriem mai mult, cu atît cugetăm mai puțin.

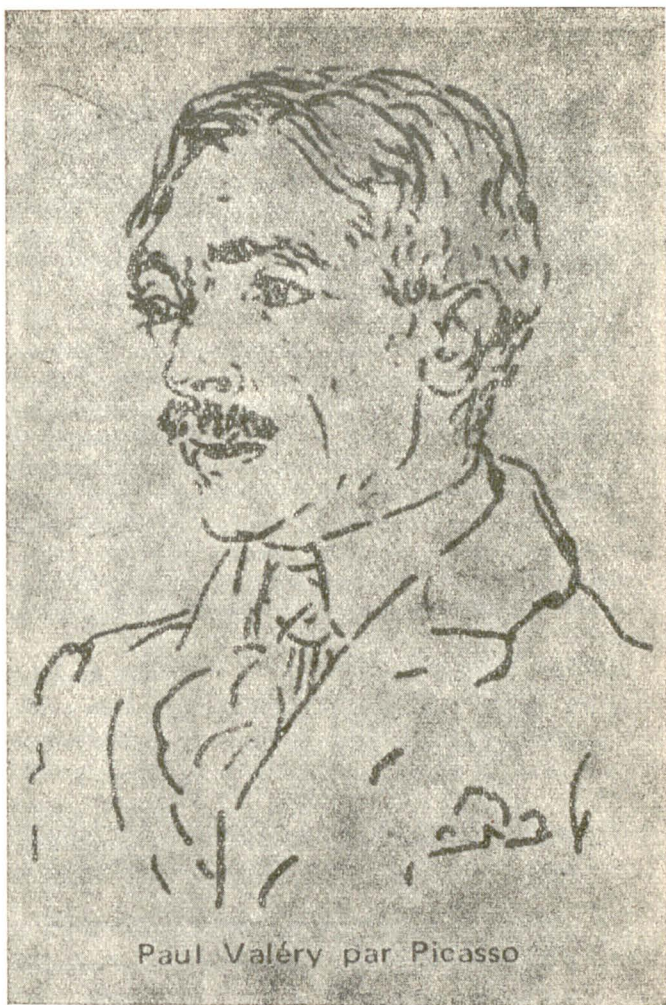
Adăoga neîncetat ceva pe care-l ignora — poate — și făurea nesfârșit mai iute modul lui de a înțelege; poate se dăruia belșugului de născocire solitară. Fie una, fie alta, rămîne ființa care mă satisface cel mai deplin din cîte am cunoscut, — adică singurul individ care dăinuie în mintea mea.

Prin urmare, nu era nici bun, nici rău, nici viclean, nici cinic, nici altfel; se mărginea să aleagă; însemna forța de a făuri cu un moment și cu sine, un tot care place.

Avea față de toată lumea cealaltă un avantaj care și-l dăruise: acela de a poseda o idee comodă despre el însuși; și, în fiecare din gândurile lui intra un alt domn Teste, — un personaj bine cunoscut, simplificat, unit cu cel adevărat prin toate fibrele. . . De fapt substituise suspiciunii vagi a Eului, care deformează toate propriile noastre calcule și ne implică pe ascuns în joc și pe noi în speculațiile noastre, — care devin măsluite, o ființă imaginară definită, un Eu-însumi foarte determinat, sau educat, sigur ca un instrument, sensibil ca un animal, și compatibil ca orice lucru, ca omul.

Astfel, Teste, înarmat cu propria lui imagine, își cunoștea în fiecare clipă slăbiciunea și forțele. Lumea se alcătua în fața sa, mai întîi din tot ce știa și ceea ce îi aparținea — și aceasta nu mai avea însemnătate; pe urmă, într-un alt eu, din rest; și acest rest putea sau nu putea să fie dobîndit, construit, transformat. Și nu-și pierdea timpul nici cu imposibilul, nici cu facilul.

...



PAUL VALÉRY, desen de PICASSO

Pentru un portret al Domnului Teste

... Pînă la o vîrstă destul de matură nu se îndoia cîtuși de puțin de singularitatea spiritului său. Credea că toți erau ca el. Dar se socotea mai prost și mai slab decît cei mai mulți. O asemenea remarcă îl determina să-și noteze slăbiciunile, uneori succesele. Observa că era destul de adesea mai puternic decît cei mai puternici și mai slab decît cei mai slabi; observație foarte gravă care poate conduce la o politică de abuzuri și concesi ciudat repartizate.

Amintiri ale domnului Teste. Din Jurnalul unui prieten al domnului Teste.

Unul din capriciile lui Teste, nu cel mai puțin himeric, a fost că a vrut să conserve arta — Ars — exterminînd în același timp iluziile artistului și autorului. Nu putea suferi pretențiile prostești ale poezilor, nici bătărăniile romancierilor. Pretindea că ideile clare despre ceea ce facem ne duc spre desfășurări mult mai surprinzătoare și universale decît palavrele despre inspirație, viața personajelor etc. . . Dacă Bach ar fi crezut că sferele cerești îi dictează muzica, n-ar fi avut puterea de limpezime și stăpînirea deplină a combinațiilor transparente pe care le-a obținut.

Staccato. Noiembrie 1934

Cîteva cugetări ale Domnului Teste

Trebuie să intri în tine însuși înarmat pînă-n dinți.

Să-ți inspecțezi Eul ca pe o « moșie »

A creea un fel de angoasă pentru a o rezolva

... Vreau să nu împrumut lumii (vizibile) decît porțe, nu forme, dar din care să pot făuri forme.

« Ideile » sînt pentru mine mijloace de transformare — și, prin urmare, părți sau momente ale unei schimbări.

O « idee » a omului « este un mijloc de transformare a unei probleme ».

Ești plin de secrete pe care le denumești Eu.

Ești glasul necunoscutului tău.

... Durerea se datorește rezistenței conștiinței față de o stare fizică locală a corpului. — O durere pe care am putea-o considera clar și oarecum circumscrisă și ar deveni senzație fără suferință — și poate am izbuti pe această cale să cunoaștem ceva direct din adâncurile trupului nostru — cunoaștere de felul aceleia pe care o găsim în muzică. Durerea este ceva foarte muzical, putem aproape vorbi despre ea în termeni muzicali. Există dureri grave și acute, mișcări andante și mișcări furioso, note pelungi, și acorduri de orgă, și arpegii, progressi — tăceri neașteptate etc.

Sfârșitul Domnului Teste

Domnul Teste mi-a spus:

— Adio. Curînd o să... sfîrșească... un anumit mod de a vedea. Poate pe neașteptate și-acum. Poate noaptea aceasta cu o degradare care încetul cu încetul se va ignora ea însăși... Totuși am muncit toată viața mea pentru acest minut. ...

Numaidecît, poate, înainte de a termina voi trăi această clipă de seamă — și poate voi fi pe deplin eu însumi într-o căutătură spăimîntătoare.

Ți-ai găsit ! ...

Silogismele deformate de agonie, durerea scaldînd mii de imagini voioase, frica îmbinată cu prea frumoasele momente trecute !

Totuși, moartea, ce ispită !

Un lucru de neînchipuit și care pătrunde în minte sub formele dorinței și ale groazei, rînd pe rînd.

Sfîrșit intelectual. Marș funebru al gîndirii.

În românește de ALEXANDRU BACIU

Viziunea și suferința lui Teste

... Reprezentările pe care ni le facem despre structura spiritului sînt cu totul iluzorii. Imaginăm uneori o zonă superioară, cea a conștiinței, o zonă inferioară, cea a inconștientului. Se întîmplă să plasăm simbolic «jos» un inconștient impur (vis al materiei în noaptea căruia se împreună monștrii descriși de Freud!) și cel mai sus, în misterul clarității spirituale, un supraconștient deschis lui Dumnezeu sau trimișilor săi. Asta dă un spirit în trei etaje. Se mai poate închipui un nucleu luminos înconjurat de un cerc întunecat. În acest caz conștiința va fi cu atît mai vie, cu cît tensiunea va fi mai puternică, nucleul mai redus, mai aproape de albul pur. La fel vedem mai distinct ceea ce se oferă privirii cînd cercul atenției noastre este mai restrîns.

Dar se poate merge pînă la albul pur? «În suflăt, spune Valéry, există întotdeauna puncte negre pe cale de a crește sau de a se topi». «Se pare că deasupra unui anumit punct de concentrare, spiritul își iese din fire; dar realul spre care tinde își iese din fire și el, își schimbă figura; sensul lui pierde. Acest «vis» de un fel particular se obține deci prin exces de conștiință. Să admitem în principiu că orice obiect, la fel ca orice vocabulă, e susceptibil să-și plardă orice sens. E destul pentru aceasta să-l consideri multă vreme dintr-o anumită perspectivă și cu o suficientă intensitate.

În spatele obiectului se lasă atunci presimțit ceva, care e de nesesizat, de neconceput, lumină sau noapte, prezență sau absență. Teste notează în al său Jurnal de bord:

«Există personaje care simt că simțurile lor îi separă de real, de ființă. Acest simț infectează în ei pe celelalte.

Ceea ce văd mă orbește. Ceea ce aud mă asurzeste. Ceea ce știu mă face ignorant. Ignor pe atît pe cît știu. Această iluminare în fața mea e un vâl care acoperă o noapte sau o lumină mai... Mai ce? Aici cercul se închide din această ciudată răsturnare. Cunoașterea ca un nor pe ființă; lumea strălucind ca alb și opacitate.

Luați de aici orice lucru pe care-l văd».

Valéry-Teste înaintează aici dincolo de poziția care de obicei e a sa. În spatele a ceea ce apare, în spatele obiectului ar fi așadar ceva, x, care nu se lasă văzut. Curios este că tocmai printr-o sesizare pătrunzătoare a sensibilității se naște sentimentul că simțurile sînt infectate în detrimentul unui simț, care ar fi cel «al realului, al ființei». Teste, în aceste rînduri, se exprimă în felul unui mistic (prin hiperconștiință). Un act de cunoaștere ultra lucidă a obiectelor și a evenimentelor, produce puțin cîte puțin impresia ambiguității că acestea se interpun și formează ecran între conștiință și... necunoscut.

Termeni antitetici se neagă reciproc și se echilibrează în formulele valéryene ca în scrierile misticilor: lumina e tenebră, muzica e tăcere. «Cercul se închide», spune Valéry. Cuvîntul «răsturnare» nu e mai puțin important. El înseamnă, pe de o parte, că epitelele și senzațiile opuse se întîlnesc, pe de altă parte, că printr-un fel de răsturnare psihică, spiritul sare de la o stare de cunoaștere la o stare de ignoranță care e dată ca un progres. Dacă cunoașterea «obișnuită» e «ca un nor pe ființă» ajungem să credem că, acest nor risipindu-se — universul în tota-

litate aneantizându-se—ființa, realul s-ar revela în noi într-un sens intim, absolut pur.

« Ce poate un om ? » E rațiunea de a fi a lui Teste această întrebare. Dar același Teste mărturisește : « Cunoașteți un om știind că nu știe ce spune ! » — Ca și cum semnificația cuvintelor noastre, valabilă pentru noi într-o lume anumită s-ar transforma și ne-ar scăpa într-o lume mai completă a cărei existență o presimțim.

E o prinsoare să imaginezi structura spiritului, « dimensiunile » și « modurile » lui. Viziunea noastră spațială ne va rătăci întotdeauna. Și mai există extraordinare metamorfoze și treceri de la pentru la contra. Cît suflă într-o luminare alunecl de la clar la obscur, de la pozitiv la negativ, de la un eu la un alt eu. Noțiunile de conștiință și de inconștiință sînt relative ; să presupunem o idee mai cuprinzătoare, un termen major care ar îngădui să le facem să intre una în-alta.

E permis să determinăm în Teste mișcări și preocupări care sînt . . . ale unui mistic fără Dumnezeu, după expresia Emiliei Teste — expresie pe care confesorul ei o apreciază drept un luminos nonsens. Să ne gîndim totuși că mistica Indiei ne prezintă exemple de contemplație în care strălucirea luminii este atît de uniformă și orbitoare, că ființa pare să se topească în ea în absolutul neființei. A le discerne una de alta devine riguros imposibil pentru cel care e străin de experiența și de credința subiectului.

Teste mărturisește că s-a preferat pe sine. El gustă « bucuria de a se simți unic ». Asemenea lui, memorialistul său își consideră viața, o apreciază, o situează undeva, deja în afara timpului, într-un « trecut nedefinit » : « Am văzut mulți indivizi, am vizitat cîteva națiuni, mi-am luat partea din întreprinderi diverse, fără a le iubi . . . » Dar Teste care e Valéry la puterea N, s-a ridicat deasupra tuturor « opiniilor » sale. El ne asigură că nu ține la niciuna : le privește ca pe niște obiecte legate de temperament, de sensibilitate, de psihism, reziduuri de sentimente vechi, uitate, amintiri întunecate ale vreunei contuzii a amorului propriu, din timpul cînd ținea la el, în fine, lucruri străine. El se crede în stare să-și dea ideile pe care le vrea prin liberă decizie a spiritului *singur*. Martor al său și a tot ce apare împrejur, el se cunoaște și cunoaște că tot ce i se întîmplă e exterior, nu-l atinge. El se vrea detașat într-un mod incredibil : « A spune că propria noastră imagine nu ne e indiferentă ! »

De ce trăiește și cum trăiește această ființă care pretinde a fi « ucis paiața » ? S-a angajat în întregime, s-a absorbit în studiul propriei sale schimbări. Dar ceea ce se schimbă în el nu face decît să-l traverseze, în timp ce acest tot, care s-a supus unei înspăimîntătoare discipline, este ceea ce nu se schimbă : spiritul liber, conștiința.

Totuși, el nu e atotputernic : « Tuși. Își spuse : Ce poate un om ? Ce poate un om ? » I se întîmplă să doarmă. Dormind, încetează să se dezbine, face una cu viața lui. E ca și cum ai spune că e mort. Marioneta sau, cum spune alurea Valéry, « maimuța care arată visele » s-a așezat la locul său. Și se simte îmbătrînind. Și suferă :

« Există clipe de acestea în care trupul mi se iluminează . . . E tare curios. Văd atunci dintr-odată în mine . . . Disting profundizimile și straturile cărnii ; simt zone de durere, inele, poli și smocuri ale durerii. Vedeți aceste figuri goale ? Această geometrie a suferinței mele ? Există licăriri din acestea care seamănă foarte tare cu niște idei. Ele te fac să înțelegi de aici pînă acolo . . . și totuși ele mă lasă *nesigur*. Nesigur nu e cuvîntul . . . Cînd acel ceva va veni, găsesc în mine ceva confuz sau difuz. Se nasc în ființa mea locuri . . . neguroase, există întîlinderi care-și fac apariția. Atunci îmi adun memoria asupra unei probleme, o problemă oarecare . . . Mă infund în ea. Număr grăunțe de nisip . . . și cît timp le văd . . . — Durerea

mea crescîndă mă forțează să o observ. Mă gîndesc la ea ! — N-aștept decît strigătul meu . . . și de îndată ce l-am auzit—obiectul, teribilul obiect, devenind mai mic, și încă mai mic, se sustrage vieții mele interioare . . . Ce poate un om? Eu combat totul — în afara suferinței trupului meu, dincolo de o anumită măreție. »

Ceea ce s-a petrecut aici grav este că spiritul a fost făcut să eșueze. « Teribilul obiect » care s-a format în corp, care s-a condensat puțin cite puțin sub un vâl de ceață, dar la distanță, s-a apropiat atît de aproape — pe căi de neaflăt — încît a invadat deodată conștiința pentru o clipă. Timpul suferinței, la început străină, dar care brusc ne deposedează pînă la a se face intim a noastră, ca printr-un viol. Timpul unui strigăt, timp de o secundă trebuie să suporti, trebuie să păți-mești. Flacăra conștiinței se răstoarnă.

Ea era totuși o sentinelă la pîndă, ridicată în dorința de a înțelege trupul — ceva din care ea însăși era urzită —, gata să-și dezarmeze adversarul, proiectînd asupra lui fascicolul ei de lumină. Dar subit, puterea spiritului a fost înlăturată. Timp de o secundă el a fost redus la nimic. Astfel încît cea mai bună comportare în fața suferinței care se pregătește, mijlocul de a-i lua poate un pic din agresivitate este să te faci mic și slab, să încerci să te distragi și să o distragi, să privești din altă parte printr-o prefăcută comedie care este o mărturisire de umilință: înseamnă să-ți adormi conștiința, să faci să abdice voluntar stăpînirea ei, să accepți, înainte de luptă, să fii învins.

Dar cînd omul își îndreaptă privirile de partea propriei suferinței nu cu intenția deliberată de a-i rezista, ea îl pedepsește pentru orgoliul lui. Cînd încearcă să-i facă față, ea își adună forțele și își ascute virful: « A suferi, spune Teste, înseamnă a da unui lucru o atenție supremă ». Și Valéry notează aiurea că « substanța suferinței este suferința prevăzută ». Aceasta progresează în felul unei idei, se lasă chiar precedată de ideea ei, care acaparează toate facultățile noastre de așteptare și de atenție și le fixează pentru a le doborî mai bine în clipa în care sîntem copleșiți . . .

« Această analogie a răului și a imboldului intelectual », citim în *Suită*, « ne apare convingător atunci cînd vedem un animal suferind. Ne vine greu să credem că această ființă, în această stare, nu se găsește prin chiar durerea ei, mai aproape de umanitate, sau constrînsă la inteligență ». Dacă suferă, ar putea oare să nu-și pună probleme? Și se întîmplă că privirea ei ne cere ajutor ca și cum ar dori să știe . . . Invers, există ocazii în care simțim în mod incontestabil că a ști ne face rău. Astfel se stabilește prin experiență relația între conștiință și suferință și această relație are un dublu sens: pe de o parte « sensibilitatea », ridicată prin conștiință la a încerca totul înșutit, crește suprafața noastră vulnerabilă; dar pe de altă parte conștiința, aprofundîndu-se, irltă un număr tot mai mare de puncte sensibile; ea se face în același timp întrebare și durere, conștiință dureroasă: « De ce am suferit cel mai mult? », scrie Teste în al său *Jurnal de bord*, « Poate din obișnuința de a-mi dezvolta gîndirea în întregime, de a merge în mine pînă la capăt ». Dacă atenția extremă crește răul, nevoia sau dorința « de a merge pînă la capăt » este un rău.

Un om poate mult, dar nu poate să înceteze să fie om, nici să devină inger, nici să scape de trup, să-și distrugă sensibilitatea sau s-o țină la distanță. « Eu combat totul afară de suferința trupului meu, dincolo de o anumită măreție ». Dar suferința adevărată, aceea care izbucnește într-un strigăt, care face erupție în eu sau îl ia în stăpînire, este deja o primă victorie, o sechestrare a morții.

Fragment din « *Paul Valéry ou la tentation de l'esprit* » — La Braconnière
Neuchâtel, 1946 și 1954

În românește de MIRCEA MARTIN

PAUL VALÉRY

CAIETE

1894—1945

1894

Spațiul geometric este deslușit de Poincaré ca fiind continuu, infinit, cu trei dimensiuni, omogen, izotrop, etc. Savantul susține caracterul ideal al punctului, al liniei în spațiu (vizual, matematic, etc.). Dar uită că poezia este implicată pretutindeni.

Sînt de acord, fără îndoială, că spațiul geometric, văzut de aproape, este complex. Infinitul e de neconceput însă, iar tot ceea ce ține de spațiul geometric este, pur și simplu, un mod de exprimare; proprietățile acestei pseudo-concepții, oricare ar fi ele, neexprimînd decît abstracțiuni.

1897

Copil fiind, desenînd mereu pe caiete oameni, am trăit un moment solemn. A fost momentul cînd oamenilor mei le-am pus ochi. Și ce ochi ! Atunci am simțit că le-am dat viață și simțeam pulsînd viața pe care le-o dădusem.

Mi se părea în acele clipe că sînt dăruit cu atotputernicia celui care a dat viață suflînd peste humă.

1898

Cea mai mare parte a vieții lor, dacă nu chiar întreaga lor existență și-o dedică oamenii cercetărilor destinate să descopere mereu alte posibilități de transformare :

a transforma ideile în cuvinte, senzațiile în idei, senzațiile în senzații, ideile în idei, ideile în voință, acțiune, putere, a grupa și a le regrupa etc., etc.

Aproape instinctiv căutăm a descoperi și ce ne rezervă viitorul, vrînd să fim cu tot dinadinsul stăpîinii acestor schimbări.

1900

Nimic mai stupid decît scepticismul vag (hrană pentru literați).

Acorduri — îmbinări ale materiei

*focul și frunza
carnea și pămîntul
fructul crăpat de prea copt și pămîntul
strada noroioasă și cristalul
cerul de muselină și focul
lemnul, marmora
pluta, paiul, aurul, etc.*

1906

Elimin din viața de toate zilele visul, preferînd starea de veghe ; înlătur impresiile confuze, declarîndu-mă în favoarea celor clare ; situațiile complicate în favoarea celor simple ; construcțiile fragile, nestabile ca valoare și efect, tainele de necontestat ale atîtor schimbări pierd în fața consistenței materiei, a lumii palpabile — încît eu mă dezbăr cu ușurință de tot ce ar putea trezi o cît de slabă urmă de neîncredere față de descoperirile fizicii, față de știința oamenilor, în genere ; față de orice s-ar opune unei existențe autentice, sigură de sine, matură, trează, lucidă, în stare să se exprime în întregime printr-un limbaj inteligibil și să fie reconstituită din elemente finite și operațiuni distincte.

Felul meu de a fi mă îndeamnă să pătrund mai mult în forul meu interior ca să ajung la un sistem finit de gîndire, trebuind numai să mă dăruiesc mai mult acestor cercetări, să surprind, să scot în relief și să domin mai bine întregul, de care nu am fost străin niciodată.

A perfecționa o artă = a căuta ceea ce a scăpat simțului nostru de ordine ; cu alte cuvinte — domeniul lăsat la voia impulsurilor și a înîmplării.

În literatură — de exemplu — șirul frazelor nu se supune unor reguli artistice sigure. Felul cum ele se succed sugerează doar omul *care vorbește* — iar omul care vorbește este reflectarea naivă a gîndurilor auto-

rului, chemată să explice, fără să știe, șirul întâmplător al vorbelor, întretăiat, reluat — tot atît de absurd ca vorbitorul însuși, prea mîndru de elocința sa.

Dacă în locul omului care vorbește, ar trebui să reprezentăm printr-un text scris, o construcție confuză, o curbă, o mișcare, un fel de transformare autonomă a gîndirii inițiale? Cum am proceda? Apare atunci următoarea suită logică:

Reflectarea în muzică: cel care cîntă ești *tu*. În schimb, în pictură: cel care vede sînt *eu*.

În literatură — *tu* — ești cel care vorbești.

Acest *tu*, acest *altul* ar trebui suprimat ca să fie lăsată să acționeze însăși rațiunea cititorului.

1916

Eros. Merită, fără îndoială, să faci dragoste. . . Dar ca preocupare a spiritului, într-un roman ori într-un studiu, dragostea este subiect tradițional și fastidios. Cu atît mai mult cu cît nu se ține seama de faptul că este legată de *fecundație*. . . Că este un episod, un incident, un diverticul al ei, așa cum, de exemplu, visul este un incident al digestiei ori al circulației.

Dragostea sufletească este un coșmar. Toate prostiile și nebuniile pe care le face omul din cauza ei, vrăjit de culorile cu care învăluie totul, urmează regulile dereglate ale visului.

În general, tipul Rembrandt violează regulile. Tipul Rafael le reprezintă, identificîndu-se cu ele. Și unul și altul vor merge să-și doarmă somnul nemuririi în Muzeu.

1917

Voltaire este clasicul prin excelență. Mult mai clasic decît cei din secolul XVII, pentru simplul motiv că, peste măsură de inteligent, a venit după ei. A luat astfel cunoștință de arta lor și a avut posibilitate să-și facă o impresie de ansamblu asupra lor.

El l-a «descoperit» pe Shakespeare.

Și tot el a spus așa de frumos că poezia este făcută din amănunte minunate. Vorbă pe cît de adevărată — pe atît de profundă, al cărei înțeles dă cheia poeziei, vorbă care deschide calea spre poezia modernă. Pentru că, o dată existînd însemnele poeziei, trebuie să se ajungă la un sistem ori la o lume, iar în acest sistem complet, independent, nu există detalii, *trebuind să se țină seamă de absolut orice*.

Poezia este știința impresiilor despre lucruri. În domeniul impresiilor, lucrul cel mai lipsit de importanță, în aparență, poate vicia, ridiculiza întregul, ca în muzică, de exemplu, când se întâmplă ca printre sunete să se rătăcească un zgomot. Ceea ce Voltaire numește *amănunt minunat* nu este decît o menținere continuă în lumea poeziei, amănuntul privind fie imaginea, fie sintaxa, fie sonoritatea, etc.

1921

SOARTA

Nu cer soartei decît condițiile pe care le oferă libertatea spiritului: o stare propice pentru scris, liniștea, prospețimea, calmul în gîndire; — și după cum este nevoie — spațiul, timpul, mișcarea. Un robinet pe care să-l pot deschide și închide, după plac, și din el să curgă oameni, munți, păduri, femeia, marea. Și instrumentele de lucru.

Sînt indiferent la lux. Nu mă atrag « lucrurile frumoase ». Doar acțiunea mă interesează. Atît în închipuire, cît și în realizare. Odată cu împlinirea unui gînd, tot ceea ce a ajutat la trecerea lui în faptă, devine deșeu. Hrăniți-vă din deșeurile mele. Transformați dezordinea în ordine. Dar de îndată ce ordinea a fost stabilită, fără reticențe, consider că eu mi-am încheiat menirea. Vixi. Opera de artă îmi dă idei, îndrumări, solicitîndu-mă prin plăcerea pe care mi-o produce. Pentru că marea mea plăcere este să acționez nu să fiu supus acțiunilor din afară. Dar ceea ce îmi dă plăceri estetice, îmi dă și sentimentul unei forțe superioare.

OPOZIȚIE TOTALĂ

Oamenii vii, dragul meu Diodor, nu sînt decît niște morți care se mișcă. Abia se opresc și se și alterează; în timpul cît dorm, ei se mișcă mai puțin. Sînt ca peștii, cînd liberi într-un spațiu acvatic nelimitat, cînd închiși într-un vas.

Și totuși cel care se mișcă este nemișcat.

1929

Zi împodobită cu un ministru, un mareșal, o dansatoare, un ambasador, un abate, un șef de poliție, un judecător, mai mulți compozitori, un desinator nemilos. . . QUIS SUSTINEBAT

Trecînd prin atîtea *Medii alese* în cursul săptămîinii, vorbind aici, sporovăind dincolo despre toate și despre nimic, față în față cu mai marii zilei, cu mareșalii, cu scriitorii, cu doamnele amestecate în politică, eu las impresia

unuia dintre personajele lui Voltaire care vizitau Parisul, în calitate de delegați ai lui Dumnezeu, trimiși să-i aducă raporte despre viața pămîntenilor. . .

1933

Am un fel de « schizofrenie » intelectuală pentru că, pe cît de socioail sînt la suprafață și ușuratic în relațiile sociale, pe atît de separatist în profunzime. Nu-mi înțeleg această înclinare spre duplicitate; *unul* din mine vrea să cuprindă orice; celălalt vrea să rămînă singur, *absolut* singur. . .

1933

Valoarea absolută. Mi-am adunat toate forțele ca să încerc a explica ori exprima *valorile absolute* — bineînțeles, atît cît mi-a stat în putere. Tendință exprimată și atunci cînd spuneam că respect conștiința, punînd-o mai presus de orice. « A filosofa » ar însemna a căuta *valoarea absolută*. Iar acest *absolut* exprimă *puterea*; ca verb se traduce prin *a putea, a acționa*. Căutînd mereu, am dat de calea sigură prin care pot ajunge aici : descoperirea variabilelor.

La Nadia [Boulanger] spre care mă îndreaptă pașii cînd sînt la Monaco. [Artista] avea în studiu două cantate de Bach. Ce lecție minunată : « Acest *la bemol* este aproape un sol » .

Muzica îmi pare a fi formată dintr-o suită de probleme, fiind singura în măsură a le rezolva, *trecînd direct la acțiune*. Un pas mai mult peste granițele *posibilului* și figura este întregită cu certitudine, obligativitate, eleganță, semnificație, în același timp « universală » și intimă. Marea Muzică are nevoie de Eul meu cel mai general, în sistemul căruia ea transpune aptitudinea mea personală *de a simți*.

1934

Hugo — nu este o magie. Marea lui putere creatoare, este puterea omului care muncește din greu. Un mare poem de Hugo este o culegere de soluții strălucitoare pentru niște probleme copilărești. « Geniul » său se manifestă pe porțiuni și îl obligă a introduce cu prilejul fiecărui distih, elemente mereu noi, heteroclite, absolut necesare pentru realizarea efectului, elemente în cea mai mare parte strălucitoare, dar nu de puține ori ridicule. Și dacă poezia nu este realizată decît din amănunte minunate (cum spune Voltaire), ea este chemată să exprime ceva, să închege din aceste amănunte un conținut. Hugo crede că vorbele, ori care ar fi ele dobîndesc valoare sigură prin efectul pe care îl produc. Să nu fi înțeles că procedînd așa acționează împotriva propriei sale personalități?

Dacă

Omul este înconjurat de probabilități; în jurul său sînt puzderie de *dacă*. *Dacă* împing un vas, el va cădea și se va sparge. *Dacă* deschid sertarul, vor ieși la iveală diverse obiecte. *Dacă* privesc pagina unei cărți de poezie, voi citi un poem. *Dacă, dacă, dacă*. . .

Mulțimea probabilităților exprimate prin *dacă*, sau mai bine zis — totalitatea lor, își face apariția o dată cu nevoia omului de a se cunoaște pe sine și lumea înconjurătoare.

Artistul înseamnă îmbinarea dintre pasiunea de a face și setea de a simți; reprezentarea lui naivă ar fi: nevoia de a face prin intermediul simțirii, pentru ca, plecînd de aici, să se ajungă pînă la a realiza simțirea. Formula se compune din trei momente: Simțirea este impuls, scop al unui act și mijlocitor ori îndrumător al actului.

Dar opera (în general) nu apare deodată. Simțirea nu se păstrează mereu la aceeași intensitate, prin urmare mai este nevoie și de altceva. Puterea de a face depinde, fără îndoială, de multe alte lucruri și dintre toate, un rol enorm îl au condițiile exterioare.

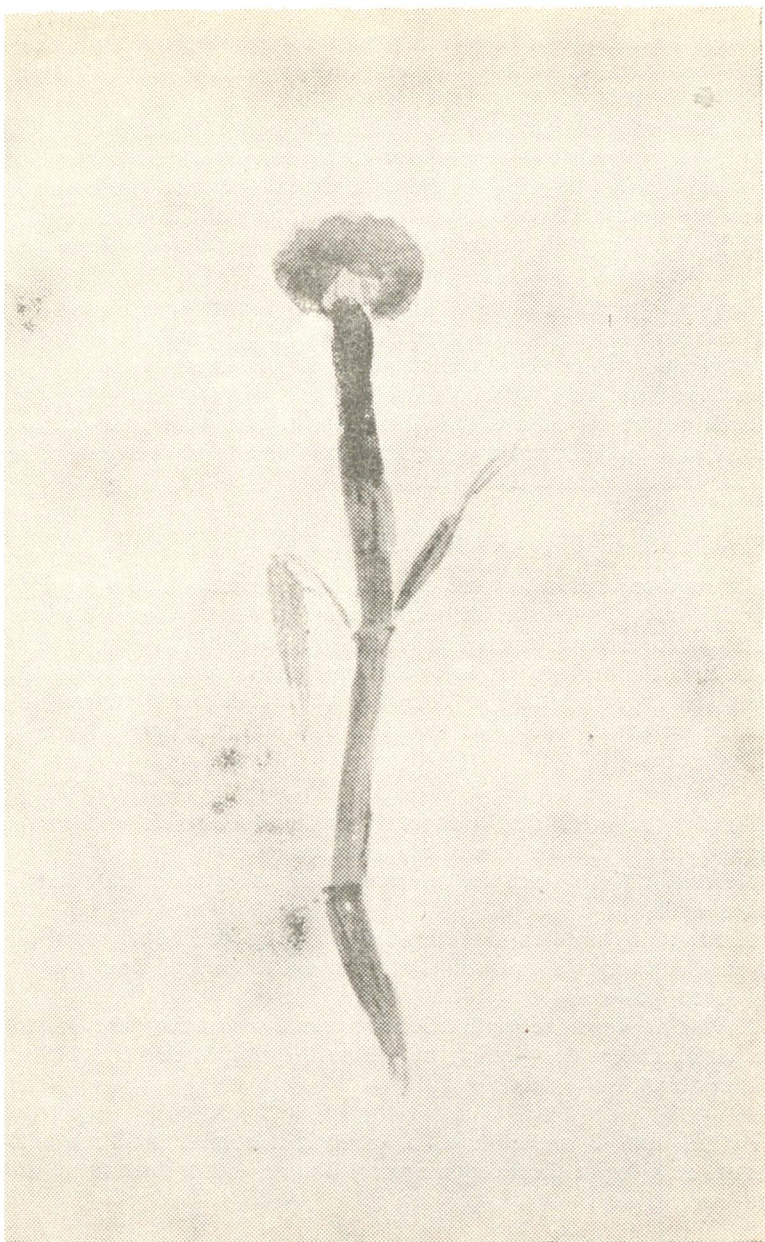
1935

Poetul — Sub un Copac [poetul] poate medita ca și cum Copacul ar fi o ființă vie, un oracol, un conductor telurico-atmosferic. A fi plin de fluxul Copacului — iată din ce poate ieși o Poezie frumoasă . . . Obîrșie a marilor prevestiri prin vocea miilor de frunze, sensibile la cea mai slabă adiere. Apoi urletul vîntului. Și lumina care pătrunde adînc, în apele profunde. În semnele fulgerului pe cer. Și de asemenea — creșterea, construcția, stabilitatea; forța Patriarhului și germinația lumii prin înlănțuirea generațiilor. . .

Am încercat să-mi fac un limbaj « filosofic », numai al meu, respectîndu-mi observațiile și nevoile proprii, neluînd în seamă problemele altora, tinzînd spre un mod unitar de a gîndi și trăi, care să-mi servească numai mie. În toate observațiile mele asupra lumii, de cele mai multe ori nu am reușit să descopăr motivele care au neliniștit pe filosofi, dar am găsit în schimb altele față de care ei au rămas total indiferenți.

1939

Fiind trasate de către Kant limitele « cunoașterii », lumea întreagă s-a năpăstuit asupra intuiției, se preocupă de « sensul vieții », etc., de



« biospiritualitate », etc. Dar « cunoașterea » amintită mai sus, « concep-tualul » este legat de limbaj — judecățile sînt posibile numai datorită ma-terialului verbal.

Dacă un raționament este iluzoriu, din punct de vedere kantian, ar trebui — prin urmare — demonstrat că nu corespunde cu nimic, nefiind transmisibil prin viu grai, și ar trebui admis că — în mod special « cunoaș-terea » are nevoie să fie tradusă în limbaj inteligibil. În ceea ce privește « intuiția », și tot ceea ce are legătură cu ea, ce risipă de fraze goale.

Romanul își obligă autorul să joace față de cititor o comedie naivă, dacă nu stupidă (cu alte cuvinte, să recurgă la *imobilizarea cugetului*). Un astfel de autor ar dori ca cititorul să nu gîndească.

Politico-moralistul Balzac, psihologul și « imoralistul » Stendhal se exprimă despre seriozitate, știință, realitate, prin intermediul marione-telor. Omul de spirit poate suporta toate injuriile fără să clipească; numai prostia îi atacă centrul său vital.

RUGĂCIUNE CĂTRE « OMUL CINSTIT »

O, rogu-te, « omule-așa-zis-cinstit », mărturisește-ți, dă-ți pe față obi-ceiurile josnice și murdare, ideile tale despre « ordinea » dezgustătoare. Dar ascultă-mi ruga, rămii suportabil măcar față de tine. O, rogu-te « omule-așa-zis-cinstit », recunoaște, în continuare, că îți speculezi fiecă cuvînt pe care îl dai drept mărturisire sinceră și că unii dintre ai tăi trag foloase chiar de pe urma ecoului pe care îl are în sufletele oamenilor credința în Dumnezeu.

S-a sfîrșit cu metafizica, mistica; s-a sfîrșit cu societatea, cu lumea naivă a poeziei și mai ales cu istoria, romanul, cu credința l

Neseriozități de acest fel nu mai au ce căuta în lumea noastră. Ce rămîne totuși ?

1. Rămîn « științele », dar ele au altă menire decît pînă acum, fiindcă sînt puse la dispoziția « puterii ». Nu mai există *Univers*. Spațiul și timpul sînt vorbe goale.

2. Rămîne « ordinea pură ». Se instaurează « supravegherea » a tot ce este viață, sistem de gîndire; se măsoară limbajul, se verifică posibilul și imposibilul.

Astăzi, luni 3 septembrie, a izbucnit războiul. Atît sensibilitate noastră, cît și logica și concepția noastră despre viață trebuie să se acomodeze noii situații.

Și cînd mă gîndesc — că se scrie peste tot că omul este dușmanul războiului !

Mă întreb, dacă vom continua așa cum am început, nu vom reuși oare să ducem Europa la pierzanie, atît prin demență, din partea unora, cît și prin ramolire totală, din partea altora ?

Nu ne dăm seama, măcar în ceasul al doisprezecelea, că va fi sfîrșitul lumii ?

Spicuiuri din «tratatul asupra prostiei generale». (Valoarea). Noțiunea de Stat nu corespunde cu noțiunea de *individ*.

Statul fiind insensibil (sau măcar necunoscînd *sensibilitatea*, decît ca un act reflex, întrucît orice alt gen de reacțiune presupune din partea indivizilor «o politică», «principii», etc.) — este condus în mod obligatoriu de indivizi care, contopindu-se cu el, sfîrșesc prin a nu mai fi ei înșiși. Umbrele lor, amplificate de o falsă lumină a istoriei, îi arată pe acești conducători celebri, în dimensiuni de giganți. Ei vor manevra de aici înainte prostia ori slăbiciunea celorlalți indivizi; dar nici unul nu se va putea mîndri că a condus pe cei mai buni dintre cei buni.

Trebuie să devii stupid de bunăvoie, adică să nu vezi ceea ce sare în ochi, să nu auzi ceea ce știm că gîndesc toți, să lași impresia că ai încredere în ceea ce nu crezi de fel, că faci ceea ce detești, etc. . . pentru a fi în pas cu «viața socială».

Romanul meu. Dacă aș scrie vreodată «roman», aș vrea să pun în el tot ceea ce, în mod obișnuit, cuprinde un roman. Dar țin ca exprimarea să-mi aparțină *numai* mie, să reprezinte *felul meu personal de a vedea*. . .

Personajele, scenele, le-aș traduce întîi în expresiile sistemului meu «absolut». Abia după aceea aș reveni la vorbirea curentă.

Amintirile mele? Mai e nevoie să scriu, să-mi expun zdrențele gîndurilor, amestecul penibil de minciună și adevăr. . .

1940

Jurnalul «Eu»-lui meu

Eu nu îmi scriu jurnalul. M-ar plictisi prea mult să scriu ceea ce aș fi intenționat să uit; ceea ce ca valoare nu înseamnă altceva decît imensa grijă de a scrie chiar despre ceea ce nu are valoare; despre ceea ce nu este nici urît, nici frumos, nici adevărat, nici fals (dacă este complet)

64.50 / 2
OK

1940

— nici despre persoana mea, nici despre alta. Jurnalul care — pentru oricine altcineva în afară de mine poate avea oricâte înțelesuri ar dori; totul stînd deci sub semnul arbitrarului. Îmi pare totuși rău că nu mi-am notat cîteva lucruri ieșite din comun, văzute ori auzite, ori cîteva impresii, după o anumită ordine. Mi-am notat doar «idei» sau — mai bine spus — momente, ori foarte simple, ori deosebite prin noutate, ori prin ecoul pe care l-au putut avea în mine.

PREDICA EPOCII

Fraților, aveți atîta tărie încît să nu dați importanță evenimentelor exterioare care deobicei îi impresionează atît de mult pe oameni. Socotiți, totodată, pierdut — timpul pe care nu l-ați folosit ca să meditați. Dați-vă seama cît de lipsită de importanță este parcurgerea istoriei, pentru că istoria nu are decît valoarea pe care voi i-o atribuiți. Dacă totuși vreți să descoperiți ceva într-adevăr valoros, atunci îndreptați-vă privirea spre cu totul altceva, decît spre istorie.

Ce poate fi mai real decît relele închipuite și ce poate fi mai de neînchipuit decît multe dintre relele reale.

Franța este dominată de un spirit de apărare, de economie, de legalitate. Știe ce este bunul simț dar și suficiența. Aici stăpînește deopotrivă teama de ridicol și extravagantele; indivizi cu voința covârșitoare dar și mulți visători. Îi sînt dragi sufletele apropiate, părerile opuse, monumentele; urăște în schimb închisorile, vederile înguste; și banii îi urăște fără a fi însă de acord cu risipa.

Imaginea se întregește și mai mult datorită faptului că în această noțiune, variată și pasionat mediocră, se află cîte puțin din toate, iar în excepțiile admise de ea găsim cele mai neașteptate soluții.

Statul a luat proporții de monstru transcendent, contribuind la aceasta fanatici ca Richelieu și Hegel care vedeau *Frumosul ideal* în materie de administrație și *Fericirea maselor* ca produs al unei mașini de organizat indivizi.

O *ființă «vie»* nu trebuie privită ca un obiect decît în cazul în care ea joacă într-adevăr rolul de obiect.

Viața unui individ este ca un text muzical care se scrie prin incidente pe un mare număr de portative, între aceste suite acordurile fiind de obicei disonante.

Un portativ reprezintă neapărat fiziologicul, altul legile, profesiunea, credințele, opiniile, fobiile și manierele; unul reprezintă pasiunile. Și mai sînt încă... Atîtea fire care îndrumă și dezorientează...

Dacă am face o secțiune în fibra unei epoci anume din viață, am găsi toate firele în fiecare tranșă, mai mult sau mai puțin sensibilă, după caz.

Incidentele și întâmplările se joacă pe aceste portative.

Un individ *anume* se găsește la o epocă *anume* într-o situație *anume* — juridică, filosofică, pecuniară, psihică, profesională, cu *anume* obligații și scăderi existente ori virtuale, cu certitudini și probabilități... *anume* și *anume*...

MANÉ THEKEL.

Avem răgazul să citim la lumina fulgerului o inscripție, chiar dacă nu cuprinde decît un cuvînt?

În condiții speciale putem citi și mai multe cuvinte, mai ales de dimensiunea celor de mai sus, fiindcă intră în acțiune diverși factori.

Citind-o înseamnă a transforma ceva în cuvînt. Iar cuvintele capătă în asemenea inscripții semnificație *totală*.

A servi cuiva... a te servi de cineva

Noțiuni esențiale, la fel cu *a putea*, *posibil*... Din clipa în care raportăm *orice* la formula generală de acțiune, *orice* intră într-o ordine unică. Asemenea termeni sînt acum adevăratele auxiliare pentru că auxiliarele gramaticii nu mai sînt decît suporturi pentru timp — mod — gen — număr. În schimb, *a putea*, *a servi*, *a trebui*, *a vrea*, *a gîndi* (*la*), cît și derivatele lor, sînt adevărații operatori ai verbelor.

Eroarea metafizică-tipică se află în însăși atitudinea filosofului. *El stă de o parte.*

Nisa. Hotel Negresco. Grilajul ferestrei mă obsedează ca niște cătușe. Văd palmierii triști, hotelul, o mare abia colorată, inexpressivă, plată. Văd pescărușii zburînd. Le văd piciorușele cum li se agită sub pîntec atîta vreme cît bat din aripi. Nu e frumoasă bătaia aripilor lor. E penibilă ca zborul avioanelor. Natura nu a știut să creeze roata, nici învîrtirea elicei — nimic mai mult decît *nemurirea*.

Iată un motiv de meditație. Nu e mare diferență. Cît de naivi sîntem dacă nu vedem că natura nu *a făcut* nici rotația completă, nici durată; în schimb HOMO nu a știut să *facă* «devenirea».

Cel ce va gândi mai intens la procedeele Naturii, așa cum le-am observat și noi, își va face, o idee despre «logică», despre «sistem», și va renunța la generalități.

SALUS POPULI SUPREMA

Cauza poporului nu interesează decât atunci când intră în joc interesele unui mic grup de «aleși».

Așa stau lucrurile de pe timpul Sodomei. (Ce istorie magnifică! Ce afront adus Eternității!).

Poporul este o magmă conținând particule răzlețe de metale rare.

Într-o epocă anume, un popor ferm poate fi privit, sub acest aspect, drept deținătorul valorilor individuale.

TABLOU AL LITERATURII UNIVERSALE

5/6 din Platon-Socrate sînt, ori au devenit, o insuportabilă vorbărie. Vid dialectic.

Bătăliile *Iiadei* și dezbaterile din jurul ei — plictisitoare.

Descriere a vieții obișnuite, pe o dimensiune unică.

Istoria este o cuprindere naivă a lucrurilor îmbinată cu perspective nu mai puțin naive, dar grosolane. «Evul mediu» mă face să mă gîndesc la acele hărți primitive în care se văd orașe, mici corăbii.

Cum vreți ca un om simplu să ajungă a înțelege că *Statul* nu este un flagel, o bandă de hoți, un abuz de forță, o divinitate barbară, nemiloasă, impenetrabilă?

PIERDERILE EUROPEI

În cîțiva ani, Europa a pierdut multe din valorile sale, din exemplarele unice, prețioase, care i-au asigurat personalitatea.

A pierdut Viena, după ce a pierdut intelectualitatea aleasă a Germaniei — micile ei centre de muzică și poezie.

La Paris nu mai sînt saloane. Etc., etc., nici teatre. Pretutindeni și la cele mai diferite nivele, oamenii se amuză în același fel. Goana după situații sociale i-a anulat.

Europa — pe calea pierzaniei. Epoca stupidității.

Ridicolul în floare [prin anularea libertății de gîndire]. și atîtea talente care trag foloase de pe urma lui — de ce Voltaire n-a procedat la fel cu dictatorii Rabelais-Daumier. Franța era țara aleasă de acești nemiloși caricaturiști; poate mai extraordinari decât un Jarry față de Ubu.

Ego. Încă din 1891 n-am mai putut privi arta literaturii decât cu convingerea că i se datorează o muncă egală ori comparabilă cu aceea a compozitorului de muzică «grea», sau cu aceea a creatorului unei teorii fizico-matematice.

Nu mi-a dat niciodată satisfacție ideea creației spontane, fiindcă nu mi-a prilejuit bucuria de a simți zbaterea spiritului chemat să rezolve o problemă. Nu trebuie să uităm că ușurătatea de a crea în artă trebuie câștigată nu acceptată.

Cred că mă voi rătăci bătînd mereu asemenea căi, pentru că exigența, chiar cînd nu atinge rigoarea impusă de mine și acceptată de bună voie, duce cu siguranță spre studiul nedefinit al sufletului.

1941

Mult dezbătuta problemă a libertății n-a fost niciodată abordată de spiritele libere într-o deplină libertate de spirit. Toți acei care au scris despre ea credeau că știu tot ce s-a folosit în jurul acestui cuvînt și nu se mai întrebau dacă omul este destul de dotat ca să înlăture ceea ce îi repugnă. Dar iată că lucrurile s-au clarificat. În numele «libertății» unii caută să-și asigure «dreptul» de a pedepsi pe oricine s-ar opune să acționeze împotriva conștiinței sale; alții, dimpotrivă, prin ce să abolească acest drept.

MALLARMÉ ȘI EU

În dimineața asta, la ceasul tulbure cînd ziua se îngîna cu noaptea, cînd abia trezit nu-mi dau seama dacă s-a făcut ori nu lumină, îmi trec prin minte frînturi din *Hérodias* și *L'Après Midi*. frînturi din *La Jeune Parque*. Acum doi ani aș fi fost tentat să mă pierd într-un vast studiu asupra diferențelor dintre ele. Azi mă atrag mai mult condițiile în care au fost scrise.

În vreme ce poemele lui Mallarmé sînt datorate unui adevărat izvoditor de forme, nepreocupat de subiect decît în măsura în care acesta, chiar și ca pretext, sau mai ales ca pretext, îl ajută să creeze «forme noi», poemul meu *La Jeune Parque*, lipsit și el de subiect, are un alt scop: de a defini ori a descoperi trăsăturile ființei omenești care nu pot fi nicicînd cunoscute pe de-a întregul, dar pe care sîntem obligați a le căuta și în viață. Asemenea cerințe, înlocuite cu obligativitățile de ordin strict formal, pun în mare dificultate pe cititorii poemului.

Nu este suficient a explica textul, teza însăși se cere explicată, pentru că atunci cînd scriam *La Jeune Parque* eram convins că nu voi avea vreun cititor. Era prin' 14 ori '17.

În rezumat: viciul meu literar constă în ambiția (nu totdeauna realizată) de a introduce în operă tipuri, figuri normale descrise după modul meu *singular* de a vedea lucrurile, cu particularitățile datoarate propriilor mele cercetări și asupra vieții, cu funcțiunile pe care le notez cu ψ.

Mallarmé nu se preocupă decît de formă. E singura grijă care-l stăpînește. Restul—*la voia întîmplării*.

Eu nu am reușit să-mi pun în aplicare sistemul decît pe foarte mici porțiuni. Dar el mă ajută să scot la vedere legături și existențe pe care vederea obișnuită nu le distinge, — de asemenea libertăți ale formei și ale spiritului. Uneori, o singură frază luminează prin ea însăși o întregă înălțuire de gînduri. Un exemplu: MANE, THEKEL, PHARES.

1943

MISTICĂ: DISCURSUL LUI DUMNEZEU

Nu sînt decît Dumnezeuul tău îmi suflă în ureche o voce necunoscută. Vocea mea interioară eu mi-o cunosc, iar aceasta, deși interioară, nu este în nici un caz *a mea*. Dar ce înseamnă. . . . *a Mea*? *Nu sînt decît Dumnezeuul tău*, îmi spune vocea, iar între noi nu este aproape nimic. Îi vorbesc urechii tale intime, dincolo de masca ta cea mai profundă, îți vorbesc ție, om obișnuit și incoruptibil.

Cine ai vrea să fie în miezul lucrurilor? *TU*, în locul *Celui care sînt eu*?

Sîntem *DINTRE AI NOȘTRI*, iar *între noi* nu poate să-și facă loc glumele, misterele și minunile. Întreaga literatură, al cărui unic personaj principal sînt, toate povestirile de necrezut, mărturii despre existența mea ! ! această fabrică de cărți poștale ilustrate, această mașină de vorbire aceste surse de plăceri, inspirațiile, aceste producătoare de lacrimi fără cea mai slabă urmă de remușcare, formează materialul care stă la baza cuvintelor goale și a senzațiilor bizare. EU, Dumnezeuul tău? — mă faci să rîd ! N-am nevoie de *Spiritul lor pur* — pentru că ei nici măcar nu aud ceea ce predică, iar cînd le lipsesc vorbele înseamnă că eu însumi am dispărut brusc. Să depind într-atîta de cuvinte? *Sînt ceea ce sînt* iată o formulă care nu spune absolut nimic dar în același timp spune totul. Tu poți să te servești de ea, să ți-o însușești — iată motivul pentru care între noi nu este și nu poate fi vreo trăsătură comună.

A omorî un om, înseamnă a-l trata ca 'pe un animal.

A omorî un animal, înseamnă a-l trata ca pe un obiect.

Ce poate fi mai « natural »?

Este știut că cele mai remarcabile « spirite » n-au reușit niciodată să pună capăt celui mai « material » act din cîte cunoaște omenirea. Nu

putem tăgădui că actul cel mai vechi după acela al culegerii fructului oprit, a fost crima omului față de fratele său.

1944

Politica și religia sînt două mari producătoare și consumatoare de impurități. Impuritatea este mediul lor vital, condiția existenței. lor.

Atît una cît și cealaltă sînt chemate să schimbe făgăduelile cu aplicarea forței, sentimentele cu actele nesăbuite. să pună minciuna în locul ordinii, să dea sînge în locul gloriei, discursuri care să ascundă lanțurile etc.

Legate, fără îndoială, direct de viața colectivă a ființelor care gîndesc, mai mult sau mai puțin, aceste tîrguri josnice au nevoie de *impuritate*; faptul se verifică ușor prin cel mai simplu și superficial examen al argumentelor și al metodelor antreprizelor mai sus amintite. Este, de altfel, suficient a urmări rolul « Istoriei » și al « Logicii » pentru a înțelege cum stau lucrurile.

Nu uitați că în cazul de față inegalitatea capacității intelectuale, a ul-
turii și a sensibilității reactive este fundamentală. Important este a crede
și a determina și pe alții să creadă.

Orice credință (dar nu de ultimă oră, ori apărută ca un reflex) reprezintă efectul pe care l-a avut limbajul asupra spiritelor slabe; pentru un număr considerabil de indivizi, credința (așa cum ne preocupă) constă în înlocuirea preceptelor cu reacția individuală, spontană.

Dar toate sînt acțiuni directe asupra sensibilității și prin urmare ușor de atacat prin cunoaștere și prin limbaj.

21 AUGUST 1944

« Marile evenimente » sînt la ordinea zilei, marcate de o nebunie generală. Incidentele cele mai surprinzătoare, ideile care se nasc pe loc, starea de supraexcitare provocată de emoții, așteptări anxioase; precipitățile și simplificările datorite intensității și iuțelii cu care se întîmplă totul. Liniște apăsătoare și formidabile dezlănțuiri. Emoția își pune sigiliul pe orice.

Adevărul e pus la îndoială; necesitatea îi ia locul. În suflete bîntuie neliniștea născută din asemenea îmbinări neprevăzute. Manifestări extreme ale energiei lăsată la voia întîmplării.

Aseară, în timp ce aici nu se auzeau decît bubuiturile tunurilor, dezlănțuirea mitralierelor, iar spre Neuilly, suflul incendiilor, la *Opera din Berlin* o voce divină cînta nu știu ce arie italienească, melodie a cărei puritate și gingășie se desprindeau ca o floare de pe fondul de dezordine și de violentă prostie.

394

Din « Caietele » lui Paul Valéry — opera Ccaietului din aprilie 1945 ►



April 45 A7

Di' non u'que
un pas

MALEDIT - I PRIMAVERA

1945

13 ianuarie 1945. Consider caietul cu însemnări de o viață ca pe un «Eckermann» al meu (nu e nevoie să fii Goethe ca să ți se ofere un interlocutor fidel). Lui îi încredințez ce îmi trece prin minte, *cum*, dar nu și tot ceea ce îmi trece prin minte. Și cu atât mai puțin întâmplările posibile din viitor. Dacă... ?

«Estetica» lui Boileau (și a lui Voltaire) poate servi drept punct de plecare pentru un studiu asupra conceptului de «modern». Dar în același timp exprimă și dezgustul față de modern. Aici poate fi găsită o «estetică» a gustului.

(Modern. Coexistență. Dezordine. Nimic nu este mai străin de estetica lui Boileau și Voltaire decât valorile de ultimă clipă).

A putea = a imagina o opțiune (și rezultatele ei) și a avea convingerea că această opțiune nu depinde decât... de propria-ți persoană.

DESPRE ETERNITATE

Numesc acum *eternitate* impresia pe care ne-o facem despre ceva /formă, structură/. În stare a-și păstra independența față de timpul «general» și în același timp, calitatea de a se diferenția de el. Ceva asemănător cu *perfecțiunea*, pentru că orice variantă a acestei/forme/nu poate fi decât repetarea ei însăși.

A fi crud, a fi milos sînt două moduri de a fi uman, tot atât de posibile și reale atât unul cît și celălalt.

«Civilizația» modernă ne ajută să cunoaștem plictiseala de a pătrunde nepătrunsul, de a înțelege cît este de simplu orice părea complicat, cît este de gravă monotonia după ce nu mai poți avea vreo surpriză, cît dezgust provoacă lucrurile încîntătoare.

Am ajuns în situația să mi se pară mediocre minunile clasice (să piardă din intensitate).

Ce poate fi mai vulgar decât aceste efecte uluitoare?

O persoană în vîrstă, foarte dragă, pierdută acum 20 de ani, fiind născută în 1831 a avut prilejul să vadă cum a fost instalată calea ferată, cum a apărut telegraful, corabia cu aburi și mai tîrziu, telefonul și ceea ce i-a mai urmat.

Nu le dădea însă nici un fel de importanță, ba mai mult — le privea, în funcție de situații, cînd noutăți comode, cînd supărătoare.

De surprins, nu am surprins-o însă niciodată. Pentru ea nimic nu avea mai mare importanță decît relațiile personale și plăcerile vieții de societate, cunoscute din perioada copilăriei. Riturile deprinse de atunci le-a socotit însă inviolabile.

Aceeași persoană m-a învățat că în uzul bunelor maniere de demult intră regula salutului și prin urmare, de o importanță capitală este a ști cînd și cum poți saluta o femeie. De exemplu, a saluta o femeie dimineata, dacă ai întîlnit-o, înseamnă a o dezonora. Deci mai indicat ar fi să te faci că nu ai văzut-o. Regulă sacră: nu poți saluta o femeie decît după-amiaza.

Acum îmi dau seama că reacționez și eu la fel, mai ales de cînd s-au produs atîtea schimbări în artă și literatură. Am fost și eu puțin decadent, puțin simbolist. Am asistat la explozia culorii. În sfîrșit, am trăit clipa să văd că omenirea nu-și mai găsește loc între vechile-i granițe, că omul, prin descoperirile sale, se simte strîmătorat pe domenii altădată prea întinse și este gata să inventeze atîtea încît să ajungă la situații nefirești ca abuzul de putere, războaiele, dispariția pămîntului liber.

Ieșirea gasteropodei din cochilia sa este un moment impresionant. Intrarea atît de prudentă în lume, această înaintare incertă, pune în acțiune, puțin cîte puțin, forța și sensibilitatea tactilă și vizuală, prin tato-nări ori strîngerii bruște.

Acest unic membru produs de animal, în același timp act și substanță, sensibilitate și moliciune, strîns legate unele de altele, este și el o *formă*.

În natura vie asistăm la un proces extraordinar de *întrepătrundere* între formă, substanță și acțiune.

30 MAI

Ar fi timpul să mă rezum. . . Încep să simt că viața se îndreaptă către sfîrșit, adică nu mai văd nimic în clipa de față ce ar putea să solicite așteptarea zilei de mîine. Zilele pe care le-aș mai avea de trăit de aici înainte nu le mai socotesc decît timp pierdut. Și, la urma urmei, am făcut ce am putut. . .

În românește de CORNELIA ȘTEFĂNESCU

PAUL VALÉRY

«FAUSTUL MEU»

Schițări

CITITORULUI

de bună credință și de rea voință

Personajul Faust și cumplitul lui îndemnător la fărădelegi au dreptul la toate reîntrupările.

S-ar putea crede că actul geniului de a-i culege din legendă sau de la bîlci în ipostază de păpuși pe sfori și de a-i ridica, parcă datorită propriei lui temperaturi, pe cea mai înaltă culme de ființare poetică, ar trebui să interzică pe vecie oricărui alt făuritor de plăsmuiri să se folosească de ei

— și încă cu adevăratele lor nume — silindu-i să se reînsuflească și să se manifeste în noi împletiri de întâmplări și de vorbe.

Dar nimic nu dovedește mai neîndoielnic puterea unui creator decât infidelitatea sau nesupunerea făpturii create de el. Cu cât a făcut-o mai vie cu cât se arată mai liberă. Până și răsvrătirea ei îl umple de exaltare.

Dumnezeu însuși o știe . . .

Creatorul celor două personaje — Faust și Celălalt — le-a plămădit în așa fel încît să ajungă, după moartea lui, unelte ale spiritului universal: amîndouă s-au revărsat peste marginile a ceea ce au fost în opera lui. El le-a dăruit mai mult decît niște roluri: niște meniri, hărăzindu-le să exprime deapururi anumite extreme ale umanului și inumanului, deslegîndu-le astfel de orice aventură personală. Am îndrăznit, deci, să mă folosesc și eu de ele.

Atîtea lucruri s-au schimbat pe lume de o sută de ani încît era firesc să te lași lăsat să inserezi pe cel doi vestiți protagoniști ai Faustului lui Goethe în contextul nostru, atît de deosebit de acela al primelor decenii ale veacului al XIX-lea.

Și iată că, într-o bună zi din 1940, m-am trezit vorbindu-mi pe două voci și m-am lăsat în voia plăcerii de a așterne pe hîrtie ceea ce auzeam venindu-mi. Astfel am schițat în graba vioiciunii și—mărturisesc — fără plan, fără să mă preocup de acțiune sau de dimensiunile lor, următoarele acte a două piese foarte deosebite una de cealaltă, dacă pot totuși să fie numite piese. Într-un străfund de minte, dibuiam, neîncetat încă limpede, gîndul unul al treilea Faust, care să poată cuprinde un număr nedeterminat de lucrări mai mult sau mai puțin potrivite pentru teatru: după împrejurări drame, comedii, feeuri în versuri sau în proză, după cum mi s-ar năzări; scrieri paralele, independente unele de altele, dar care, o știam dinainte, nu aveau niciodată să se nască. Astfel, din scenă în scenă, din act în act, s-au compus singure cele trei sferturi din Lust și cele două treimi din Singuraticul cuprinse în prezentul volum.¹

P.V

¹ În paginile ce urmează, au fost traduse extrase ce ni s-au părut mai semnificative și mai reprezentative (n.tr.)

L U S T

DOMNIȘOARA DE CRISTAL

Comedie

ACTUL I

Cabinetul de lucru al lui Faust

Scena Întîla

FAUST și LUST

... FAUST: Ești dispusă să-mi acorzi un plc de hărnicie? Bine. Să reluăm deci ceea ce ți-am dictat ieri.

LUST: *Memoriile sau Tratatul?*

FAUST: Chiar ieri ți-am explicat, domnișoară, că din amîndouă fac una și aceeași lucrare

LUST: Nu înțelesesem. Minteă dumneavoastră se avîntă uneori atît de repede și de sus încît ...

FAUST: Dar, copila mea, nu te afli aici ca să înțelegi. Ci ca să scrii ce-ți dictez, să-mi citești ce ți-am dictat și, suplimentar, să nu fii neplăcută privirii goale de gînd. Înțelegi?

LUST: De vreme ce nu mă aflu aici ca să înțeleg ...

FAUST: Înțelege ceea ce-ți spun și nu-ți da fără nici un rost osteneala să înțelegi ceea ce-ți dictez. E limpede? Sau trebuie să te mai lămuresc? Eu îți dictez ce cuget. Și în timp ce cuget, în timp ce aștept să-mi vina cugetarea sau un cuvânt mai fericit decât cel mai fericit venit altora, se cade ca ochii mei să contemple un obiect deosebit de prielnic pe care să se fixeze și cu care să se delecteze în chip cu totul nevinovat așa cum, departe de depărtările minții, mîna netezește și mîngîie un obiect plăcut oarecare: o miniatură, un fildeș, cu care este obișnuită...

LUST: Sint foarte măgulită, maestre, să joc acest onorabil și modest rol de obiect deosebit de prielnic discreței lubrifieri a mașinăriei gîndirii dumneavoastră. Dar nu credeți că o frumoasă pisicuță supus felină, dulce caldă, ar fi acelei distrase mîini, mult mai plăcută de mîngîiat decât un fildeș tare și rece?

FAUST: O pisicuță? Dulce și caldă? Ideea nu e de loc absurdă. Dar nu abuza de ea. Și acum, la lucru. Mai întîi trebuie însă să-ți mai reamintesc economia proiectului meu ca să nu mai încurci iarăși ordinea capitolelor. Urmărește-mi și intenția globală: aș putea foarte bine să-mi scriu *Memoriile*. Pe de altă parte, însă, pot să compun nenumărate tratate despre nenumărate subiecte. Dar este tocmai ceea ce nu doresc și m-ar și plictisi să fac. Și apoi găsesc că este un fel de falsificare să despațîl gîndirea, chiar cea mai abstractă, de viață, chiar de viața cea mai...

LUST: Vie?

FAUST: ... să zicem: cea mai trăită, m-am hotărît, deci, să includ pur și simplu, așa cum îmi vin în minte, observațiile, speculațiile, tezele, ideile mele, în povestirea destul de uluitoare a ceea ce mi s-a întîmplat și a raporturilor mele cu oamenii și cu lucrurile.

LUST: Numai cu oamenii? Vreau să spun: cu bărbații?

FAUST: Și cu femeile, de bună seamă.

LUST: Numai cu bărbații și cu femeile?

FAUST: Și cu cîteva personaje sau foarte înalte sau foarte de jos care nu sînt nici bărbați nici femei.

LUST: Înțeleg! Am auzit spunîndu-se că toate persoanele superlative nu aparțin nici unuia sex sau amîndurora.

FAUST: Hai, recitește-mi începutul.

... LUST (*citește*): « *Memoriile*, de mine, profesor-doctor Faustus, membru al Academiei de Științe Moarte etc. erou al mai multor opere literare prețuite. »

FAUST: Titlul sună bine. Adaogă: « opere literare și muzicale foarte prețuite ». Așa! Și acum continuă.

LUST (*citește*): « Cititorului de bună credință și de rea voință ».

FAUST: E cititorul ideal! Am să pun asta pe latinește. Mai departe.

LUST (*citește*): « S-a scris atît de mult despre mine, încît nici nu mai știu cine anume sînt. Firește, nu am citit toate aceste numeroase lucrări și, fără îndoială, trebuie să existe unele de care nici măcar nu mi s-a pomenit. Dar cele știute au fost deajuns ca să-mi dea despre mine, despre propriul meu destin, o idee neobișnuit de bogată și multiplă. Astfel, de pildă, pot să-mi aleg în deplină libertate locul și data nașterii și mai multe milesime la fel atestate de documente și mărturii de netăgăduit, produse și discutate de critici de eminență echivalentă. Tot astfel, în deplină sinceritate de cuget, pot să am îndoeli dacă am fost sau nu căsătorit, o singură dată sau de mai multe ori, dacă soția mea are o purtare conformă obișnuințelor... » lertați-mă Maestre dar aceste ultime cuvinte mi se par cam ambigue.

FAUST: Totul trebuie să fie ambiguu la mine. De altfel, cînd e vorba de purtare, obișnuințele pot fi tot ce poștești.

LUST (*citește*): ... « conformă obișnuințelor și naturii. La fel și cu moravurile mele despre care se poate și trebuie să se spună totul de vreme ce sînt un om celebru ... » Asta așa e.

FAUST: Bineînțeles. Fațetele gloriei. Mai departe.

LUST: (*citește*): « Rezultă deci că vîlța mea, așa cum mi-o amintesc eu, se contopește cu toate viețile nu mai puțin imagine dar nu mai puțin autentice care mi-au fost atribuite. Ceea ce nu are mare importanță. Toate astea la un loc sînt totuși eu ... » Ce lucru minunat ! Faptul că existați ... Și că sînteți cu adevărat dumneavoastră.

FAUST: Ce știi dumneata ? Continuă.

LUST (*citește*): « Ceea ce nu are mare importanță. Toate astea la un loc sînt eu. Trecutul nu este decît o credință. O credință este o abținere a puterilor minții noastre căreia îi vine peste mîna să formuleze toate ipotezele ce se pot concepe despre lucrurile absente și să le dea tuturor a ceeași tărie de adevăr. Dar eu nu m-am abținut niciodată să modelez în acest chip ceea ce trebuie să fie povestea vieții mele și, pe cale de consecință, la drept vorbind, eu nu am nici un trecut. Ce am făcut, ce am vrut să fac, ce aș fi putut face, totul se înfățișează sub formă de idci, la fel de vii pentru mine. Și mă simt la fel de în stare de toate aventurile cu care mă îmbie memoria sau pe care mi le atribuie cu atîta generozitate biografii mei. Totuși ... »

FAUST: Totuși ?

LUST: Asta-i tot. Ne-am oprit aici. Cineva a venit și v-a amintit că se apropie ora mării cîne de gală dată de Ministrul Spiritului. A trebuit să puneți frumoasele dumneavoastră straie, cu sabie, panglici, pene și stele. Erați într-adevăr mărișor : un adevărat Prinț al Ideilor.

FAUST: Din care am făcut sclavele mele.

... LUST: Să fie cu adevărat adevărat Maestre că ați avut legături cu ...

FAUST: Cu Diavolul ? (*Lust face cu capul un semn afirmativ*): Firește că da. Ca toată lumea. Cunoști dumneata pe cineva care să nu fi avut relații personale cu el ? Peste puțină. Cum ai putea face ca să nu al ? Ar trebui să nu te mai gîndești, să nu mai vizezi, să nu mai simți ... Uite, în chiar clipa asta, ce faci dumneata, copila mea ? Arzi, jună Lust, arzi de curiozitatea de a afla ...

LUST: Și ... l-ați și văzut ?

FAUST: Așa s-a spus, așa s-a scris. S-a și cîntat și chiar foarte mult. Atît de mult s-a spus, s-a scris și s-a cîntat încît am ajuns să cred și eu. Numai că acum ... încep să nu mai cred.

LUST: După trei mil de reprezentații ? Și de ce ?

FAUST: Fiindcă însuși destinul meu mă obligă să fac înconjurul complet al tuturor părerilor cu puțină despre tot ce e cu puțină, să cunosc succesiv toate gusturile și toate degusturile, să fac, să desfac apoi să refac toate acele noduri pe care le reprezintă evenimentele unei vieți ... Eu nu mai am vîrstă. Și viața asta nu-și va afla sfîrșit pînă ce nu voi fi ars tot ce am adorat și adorat tot ce voi fi ars.

LUST: Bietele femei care v-au iubit ! Le veți fi pus în cuptorul laboratorului.

FAUST: Zadarnic. Viața e de ajuns prin ea însăși. De altfel, femeia nu arde bine. Trebuie tot timpul să supraveghezi combustia și să întreții focul. Ceea ce e foarte costisitor și foarte obositor.

LUST: Cu înconjurul dumneavoastră integral al părerilor, mă faceți să mă gîndesc la medicul care îngrijește pe mama. Timp de zece ani, a lipsit-o de sare, amenințînd-o cu moartea. Pe urmă, i-a dat iar sare. Și sînt sigură că peste cîtva timp se va pregăti s-o desăreze din nou. Dar . . . răspunsul pe care vi-l ceream eu? Nu l-am primit. Da sau nu, l-ați văzut cu ochii dumneavoastră? Și cum este?

FAUST: Cum vrei și tot ce vrei. Pricepi? Cum vrei și tot ce vrei. Și orice ai voi poate oricînd să fie el.

LUST: Tot nu am obținut răspunsul pe care-l așteptam, Maestre. Nu am primit decît niște replici.

FAUST: Și adăog că el se poate schimba în tot felul de lucruri în care e destul să ai ochi buni ca să-l recunoști. Uite, de pildă, timpul de ieri . . . Călduț, dulce, după ploaie. Era el. Banca aceea în plin soare îmbiind la toată tulburătoare moleșală pe care o poate oferi o bancă plăcut aurită de lumină și bine ferită de priviri de frunzișurile care o mîngîie, el era. O anumită savoare a căpșunilor sau, mai bine zis, amintirea acestei savori, și mai puternică, tot el este. Chiar dumneata însăși, spre pierzania trecătorului care întoarce capul și-ți adulmecă sborul, ești el. Este însăși propria-ți făptură.

LUST: Nu, maestre. Asta e literatură.

FAUST: Literatură? Din păcate, literatura nu-i întotdeauna el. Cum s-a mai spus și de cîteva alte lucruri, literatura prea adesea nu are nici agrementul nici adîncimea lui.

Scena Doua

Faust, Mafistofel (în redingotă de pastor, foarte elegant, cu urechi ascuțite de țap)
... MEFISTO: Ce mai vrei? Ce caut eu aici? Tu nu mai poți prezenta nici un interes pentru mine. Socotelile noastre sînt încheiate . . .

FAUST: Poți să-mi mai fii de un anumit folos.

MEFISTO: Îmi închipuiam eu. Nimeni nu-și îndreaptă vreodată dezinteresat gîndul spre mine. E trista soartă a tuturor adevăratelor atotputernicii. Sîntem tratați ca niște servitori prepuși la corvoadele cele mai grele care cer daruri supranaturale. Invoci sfinții, chemi diavolul. Oamenii nu stau prea mult la gînduri. Totul e să poată ieși din încurcătură, puțin le pasă dacă sprijinul le vine de sus sau de jos.

FAUST: E adevărat. Omul se află la jumătate de drum între sus și jos. Dar mi-ai tăiat vorba. Aș vrea să mă folosesc de tine dar într-un scop destul de deosebit de toate acelea pentru care ești folosit de obicei.

MEFISTO: Răul e bun la orice.

FAUST: Așteaptă ! E drept că aș vrea să mă folosesc de tine, dar făcîndu-ți poate și ție un mare bine.

MEFISTO: Mie?

FAUST: Ascultă. Nu pot să-ți ascund că tu nu mai deții în lume situația strălucită de altădată.

MEFISTO: Crezi tu?

FAUST: Te asigur. A ! Nu vorbesc despre cifra ta de afaceri, nici măcar de beneficiul net. Ci de creditul tău, de considerația, de cinstirea de care te bucurai cîndva.

MEFISTO: S-ar putea, s-ar putea . . .

FAUST: Nu prea mai inspiri teamă. Iadul nu mai neliniștește decât în ultimul act. Nu mai obsedezi mintea oamenilor de azi. Au mai rămas ici colo mărunte grupuri de amatori și unele populații înapoiate. Dar metodele tale sînt demodate, fizica ta ridicolă.

MEFISTO: Nu cumva ți-ai pus în gînd să mă întinerești?

FAUST: De ce nu? Fiecare la rîndul lui.

MEFISTO: Ispito !

FAUST: Vreau mai ales să te distrez un pic. E mijlocul pe care l-am găsit ca să mă distrez un pic și pe mine. Ar trebui să facem schimb cu puterile noastre.

MEFISTO: Asta-i prea de tot. Îndrăznești să pretinzi că aș avea nevoie de tine?

FAUST: Eu știu ce vorbesc. Tu flințezi în Veșnicie, domnule Diavol și nu ești decît un duh. Cu alte cuvinte tu nu ai gîndire. Tu nu știi nici să te îndoiesti nici să cauți. În fond, tu ești extrem de simplu. Simplu ca un tigru care este un atotputernic de pradă și se reduce la un instinct de prădalnic. El oilor și caprelor le datorează totul: mușchii și colții, șiretlicurile și formidabila lui răbdare. Nimic altceva nu există în tine, mîncător de suflete care nu știe să le afle și să le prețuiască gustul. Tu nici nu bănuiești că există pe lume și altceva decît Binele și Răul. Nu am să-ți explic cum și de ce e astfel. Nu ai fi în stare să înțelegi. Îți spun doar că tu ai avea nevoie de cineva care să gîndească și să judece pentru tine. Spiritul care nu este decît spirit pur, fie și impur, nu poate fi în stare de așa ceva.

MEFISTO: Nu mi s-a vorbit niciodată pe un asemenea ton. Cel puțin de multă, de foarte multă vreme. Pretinzi că nu sînt în stare de gîndire, eu care pătrund toate gîndurile voastre?

FAUST: Nu. Tu te repezi ca trăsnetul pe cele mai scurte cărări ale firii omului: căile Răului.

MEFISTO: Toate astea rămîn de văzut. Tu ești un personaj atît de ciudat ! Am întîlnit prea puțini care să fi știut, putut și vrut ca tine, să se tragă afară din horă. Miliarde de suflete mi-au trecut prin ghiare, și, fie că au izbutit să-mi scape, fie că au rămas în ele, mi-am dat seama față de nenumărata lor mulțime, ce mic era numărul făpturilor fără seamăn. Am văzut cu zecile de mii Cezari la fel de străluciți ca și Iulius, Sofocli, Arhimezi, Platonii, Confucii, Praxiteles, cu duimul. Fără să mai vorbesc de frumusețile care se credeau fără rival, de virtuozii de prima mărime, de anahoreții excesivi, de toți făcătorii de lucruri sublime. Dacă ai ști ce comic este să privești la o turmă de asemenea *unici*, aglutinați laolaltă ca niște albine. Este una din frumoasele privilegiști pe care le poți avea de la mine. Fiecare a crezut că numărul lui era de valoare pe care și-o presupunea sau i se recunoștea și, fără îndoială, că se străduise să facă tot ce trebuia ca să nu aibă pereche în privința talentelor, grației, vigoarei sau adîncimii. Acolo, în împărăția mea, îmi e destul să pun un geniu alături de alt geniu de aceeași speță ca să arunc și să mențin pe veci în desnădejde pe toți orgolioșii de clasă mare. Se petrece cu ei întocmai ce s-ar petrece cu diamantul care nu ar mai avea pentru voi decît strălucirea unei sticle oarecare dacă acest carbune răscopt ar pardosi toate plajele sau dacă voi oamenii ați cunoaște ca și mine măruntaele bătrînilor vulcani. Dacă s-ar ști cit de supraabundentă este presupusa raritate și ce mare număr de oameni de mîna întîia se îmbulzesc la fiecare mie de secole, diamantul orgoliului ar scădea la zero. Dar tu . . . tu mă interesezi. S-ar putea ca să fi într-adevăr un caz cu totul deosebit.

FAUST: Mi-a venit inima la loc.

MEFISTO: Da, da . . . Nici Cerul nici Iadul nu au putut să te rețină. S-ar zice că ai dat afară fără deosebire, deopotrivă, și mierea făgăduințelor și fierea amenințărilor lor. Și, lucru foarte uimitor, s-ar putea ca tocmai de aceea să mă-uimești.

FAUST: Dacă-i așa, să cădem la bună învoială.

MEFISTO: Nu mi-ai propus încă nimic.

FAUST: Atunci ascultă: vreau să scriu o mare operă, o carte . . .

MEFISTO: Tu? Nu-ți este de ajuns că tu însuși ești o carte?

FAUST: Am eu rațiunile mele. Cartea asta ar fi un amestec intim compus din amintirile mele adevărate sau false, din ideile, previziunile, ipotezele, deducțiile bine stabilite și experiențele mele imaginare: toate diversele mele voci. Va putea fi începută din orice loc și lăsată în oricare altul.

MEFISTO: Asta n-ar fi prea nou. Fiecare cititor poate proceda astfel.

FAUST: S-ar putea ca nimeni să nu o citească, dar cel ce o va fi citit nu va mai putea citi o alta.

MEFISTO: Fiindcă va fi murit de plictiseală.

FAUST: Taci ! Vreau ca această operă să fie scrisă într-un stil anume, născocit de mine care să îngăduie să treci și să retreci miraculos de la straniu la comun, de la absolutul fanteziei la rigoarea extremă, de la proză la versuri, de la cel mai plat adevăr la idealurile cele . . . cele mai fragile.

MEFISTO? Nici nu cunosc altele.

FAUST: Un stil care să se potrivească întocmai ca o mânășă tuturor modulațiilor sufletului și tuturor mobilităților spiritului și care, ca spiritul însuși, uneori să se smulgă de la ce exprimă ca să se simtă chiar ceea ce exprimă și să se facă recunoscut ca voință de exprimare, trup viu al celui ce vorbește, trezire a gândirii care dintr-odată se miră că a putut o vreme să se confunde cu un obiect oarecare cu toate că această confuzie este tocmai esența și menirea ei . . .

MEFISTO: Ha, ha ! Se vede că m-ai frecventat. Stilul de care vorbești mi se pare în totul mefistofelic, domnule Autor. În definitiv, stilul . . . e diavolul !

FAUST: Chiar și cei mai mari scriitori mi-au dat pilda împrumuturilor.

MEFISTO: Jur pe furca mea că îi aprob. Dacă se întâmplă că o femeie frumoasă să fure bijuteriile unei bogătașe urite, eu nu văd în acest act decât repararea unei dezordini și justa restabilire a armoniei. Și pun cu toată stăruința umărul la o asemenea dreptate. Este drept și demn ca frumoasa să fie cât mai frumoasă cu putință. Iar urita să nu calce în picioare decretul care a făcut-o un jalnic obiect de la care privirea să se îndepărteze în goană.

FAUST: Așa dar îmi umblă prin cap această mare operă care trebuie să mă descotorosească deplin de mine însumi de care, de altfel sînt de pe acum atît de desprins . . . Vreau să sfîrșesc ușor ca un fulg, pe veci deslegat de tot ce se aseamănă cu ceva. Și să mă îndrept spre tine sau spre foștii tăi tovarăși, cu mintea și minile libere, ca un călător care și-a părăsit bagajul și a pornit-o la împlinire, fără să se sinchisească de ce lasă în urma lui.

MEFISTO: Prin urmare vrei să sfîrșești scriitor, ca un simplu cîștigător de bătălie. Este deci atît de greu să-ți stăpînești mîncărimea de condei . . . M-ai văzut pe mine scriind ?

FAUST: Este tocmai lucrul de care marea mea operă trebuie să mă libereze.

MEFISTO: Și mă iei pe mine drept vigneta de sfîrșit de capitol ?

FAUST: Ehe ! Strașnică idee ! Și totuși nu ! Am nevoie și de Lust și de tine. Vă voi purta pe amîndoi (dar folosindu-mă de puterile tale) în diferite colțuri ale lumii unde aș vrea să văd clasicul Demon care ești tu. Nu-ți pot însă

ascunde că arăți destul de demodat. Tu pari să nu poți pricepe înspăimântătoare noutate a actualei vârste a omului.

MEFISTO: Omul e mereu același. Și eu la fel. Perseverez.

FAUST: Perseverezi în eroarea istorică. Până acum mijloacele minții omului erau atât de slabe încât el nu făcea decât să atingă suprafața lucrurilor și abia să atenteze la substanța vieții. Cel mai mare monarh nu putea decât să ucidă și să clădească. Tot ceea ce era închipuit ca putînd să depășească această putere atât de mărginită era presupus că aparține unei rînduiri supranaturale. Magia trăia din această presupunere. Și tu, ilustre Mefistofel, o știi foarte bine. Și ar trebui să o știi cu atât mai bine cu cît tu însuși nu ești decât un produs al tradiției.

MEFISTO: După ce ai vrut să mă iei drept ornament tipografic, mă iei drept mit.

FAUST: Te iau drept ce ai ajuns.

MEFISTO: Și în același timp, îmi ceri un serviciu. Ah, om ce ești ! Toți la fel dacă nu întotdeauna mereu același !

FAUST: Îți spun că pe tine vreau să te servesc și, mai întîi, să te fac să pricepi în ce măsură propria ta situație este grav lovită deci tributară nemaipomenitei schimbări de care îți vorbeam. Crede-mă, pe zi ce trece omul smulge zdrențele faimosului « om mereu același » împotriva căruia tu te îndrăjești de la nenorocitul de Adam încoace. Tu ești sortit să înșeli și să duci la pierzanie, din generație în generație, acel învechit tip de făptură și ți-ai practicat meseria. . .

MEFISTO: Să-mi fie cu iertare: arta !

FAUST: Fie: arta, potrivit unei rutine destul de bine inspirate. Pînă astăzi. Dar astăzi . . . Tu aplici o concepție a sufletului ca totul elementară, de o simplitate îngerească, ilustrată mai curînd decât ajutată, de cîteva șiretlicuri de fizică distractivă și ele mereu aceleași. Stal, lasă-mă să vorbesc. În timp ce tu huzureai în lenevia veșniciei tale, și te culcaseși ca pe o ureche pe procedeele din Anul I, mintea omului — scoasă chiar de tine din nevinovăția copilăriei — a sfîrșit prin a-și îndrepta cercetările și mai jos de Creație. Închipuie-ți că a regăsit în întimitatea corpurilor și oarecum dincoace de realitatea lor, vechiul HAOS.

MEFISTO: HAOSUL? Cel pe care l-am cunoscut eu? Nu e cu puțință.

FAUST: Ți se va putea arăta negru pe alb . . .

MEFISTO: HAOSUL?

FAUST: Ei, da, haosul, bătrînul haos, acea dezordine primă în inefabilele contradicții ale căreia spațiu, timp, lumină, posibilități, virtualități, se aflau în stare de viitor.

MEFISTO: Oamenii au regăsit HAOSUL ! Pe atunci eu eram Arhanghel !

FAUST: Și încep, bijbiind, să dibue chiar principiile vieții. Ascultă ce-ți spun: oamenii știu acum să nu se mai rătăcească în propria lor gîndire. Au înțeles că intelectul singur nu te poate duce decât la eroare și că trebuie deci să învețe să supună totul experienței. Toată știința lor se reduce la niște puteri de acționare, limpede demonstrate. Discursul, expunerea verbală nu mai constituie decât un accesoriu. Mai ascultă și asta: nimic din ceea ce omul descoperă acum nu seamănă cu ceea ce își închipuia pe vremuri. Nimic nu a mai rămas în picioare din adevărurile și nici din basmele pe care le moștenisem din primele timpuri.

MEFISTO: E cumplit.

FAUST: Văd că începi să te tulburi. Reacția ta are mare importanță pentru mine fiindcă mi-am pus în gînd să-ți arăt toate aceste lucruri de foarte de aproape.

MEFISTO: Împreună cu domnișoara aceea ?

FAUST: Da, vreau să observ și vreau ca ea să noteze pe... pentru marea mea operă, reacțiile diavolului la toate iritățile pe care vizitarea timpurilor noi le va stîrni cu siguranță în mintea infernală. Gîndește-te, gîndește-te Satano, că această extraordinară schimbare te poate atinge și pe tine în temuta ta Persoană. Însăși soarta Răului se află în joc. Știi tu că vremea nouă ar putea însemna sfîrșitul sufletului? Acest suflet care se impunea fiecăruia ca sentiment atotputernic al unei valori fără seamăn și indestructibile, nesecată sete și putere de a se bucura, de a suferi, de a fi sine-însuși, pe care nimic nu-l putea altera. Ei bine astăzi sufletul acesta este o valoare depreciată. Individul trage să moară. Este înghețat de număr. Deosebiri se șterg în fața acumulării ființelor. Viciul și virtutea nu mai sînt decît imperceptibile deosebiri care se tocesc în masa a ceea ce se cheamă « materialul uman ». Moartea nu mai este decît una din proprietățile statistice ale acestei groaznice materii vii. Și astfel fiind, moartea își pierde demnitatea și semnificația ei clasică. Iar nemurirea sufletelor urmează în chip obligator soarta morții însăși care o definea și îi dădea sensul și nesfîrșitul ei preț.

MEFISTO: Ce grozăvii spui !

FAUST: Spun ceea ce se face acum. Nu am pus nimic de la mine în toate astea. Trebuie însă să te luminez cum stau lucrurile ca să izbutesc să te seduc.

MEFISTO: Isprăvește. Și ia coarnele mele după un asemenea afront. De altfel o să primești curînd și pe ale tale proprii, domnule Profesor . . .

FAUST: Nu mai e vreme de glumă. Închel. Ești tu sigur, domnule Diavol, că locul tău supraeminent îți este pe vecie asigurat și că acolo sus nu vor socoti că ești un agent al cărui zel a început să fie cam prea cald, că nu îți reinnoiești metodele și că ai tot mai puțin randament? Funcția ta este și acum cea mai importantă din administrația Justiției Supreme. Dar s-ar putea să nu mai inspire aceași încredere. Nu este scris nicăieri că nu se va găsi într-o zi unul mai cumplit decît tine.

MEFISTO: Dragul meu, Primul Arhanghel nu poate fi înlocuit. Am căzut eu dar de pe cea mai înaltă culme. *(O clipă o flacără violetă îl învăluie și-l luminează)*.

FAUST: Desigur . . . Dar cînd vei fi cunoscut mai bine pe muritorii de azi, vei înțelege. Întregul sistem în care tu erai unul din elementele esențiale nu mai este decît ruină și destrămare. Mărturisește dealtfel că și tu te simți pierdut și parcă desrădăcinat printre toți oamenii aștia noi care păcătuiesc fără măcar să știe sau fără să acorde nici o importanță păcătuirii, care n-au nici o idee despre Veșnicie, care își primejduiesc viața, de zece ori pe zi ca să se bucure de noile lor mașini, care fac o mie de miracole pe care magia ta n-a visat niciodată să le încerce și care sînt puse acum la îndemîna copiilor, a idioților . . . Dar datorită acestor miracole, adică folosindu-se de ele, acești oameni crează un avînt de neînchipuit în afaceri.

MEFISTO: Fac și aur?

FAUST: Curînd vor izbuti și asta. Dar și aurul e pe ducă. Oamenii obțin astăzi metale de o sută de mii de ori mai prețioase, chiar mult mai prețioase.

MEFISTO: Cum? Vițelul de aur?

FAUST: Ca mîine o să valoreze mai puțin ca cel din măcelării.

MEFISTO: Știu oare și să învie morții?

FAUST: N-au nici o poftă s-o facă.

MEFISTO: De ce? Asta trecea drept marea lovitură

FAUST: De ce? Fiindcă socotesc că fiecare trebuie să-și aibă rîndul și noii veniți pot lua locul morților.

MEFISTO: Așa ! Sînt tari cei de azi. Mi-e teamă că au înțeles. Și asta e grav. Ei da, vedeam eu, în sectorul meu special, că totul . . . se cam duce dracului. Oamenii se convertesc, se pervertesc, se reîntorc la spovedanle ca să se însoare, ca să scrie o carte. Trec din religie în religie ca la cîrc prin cercurile de hîrtie. Se duc să se boteze în India ca să aibă nădragi și la Paris ca să intre la Academie. Și atîta se căsătoresc, se descăsătoresc, și se recăsătoresc că Biserica își pierde capul cu anulări, căsătorii mixte, adevărate și false mirese. Nu mai știe care sînt concubinele, care sînt soțiile, care sînt consumatele și care neconsumatele. Da, da te asigur că Vaticanul are de furcă. Cît despre mine, și eu sînt obligat să reconsider dreptul meu canonic. Mai ales cu americancele astea care au mari posibilități pecuniare, te apucă nebunia.

FAUST: Sărmane diavol !

MEFISTO: Ei da, sărmane diavol ! Dar și sărmani oameni ! Răul era atît de frumos altădată. Eu eram în același timp Inteligența și Principiul lui. Durerea și plăcerea erau cele două corzi ale unei anumite lire cu care cîntam ca un Orfeu.

FAUST: Frumosul nu mai există. Răul s-a ticăloșit. Prin urmare, al meu trebuie să fii. Îți dai seama ce te așteaptă dacă rămii vechiul diavol care țîșnea din vechile trape ? Acolo Sus, te vor socoti depășit și nu vei mai fi bun decît să încarci cu cărbuni vatra din fundul iadului. Iar aici, pe pămînt, nu vei lăsa o amintire decît în teatrele de păpuși unde vei fi bătut cu bastonul.

MAFISTO: La urma urmei . . . S-ar putea ca într-adevăr să nu mai fiu bun de nimic. Poate că sînt construit pe o idee greșită.

FAUST: Ce idee greșită ?

MEFISTO: Că oamenii nu sînt destul de . . . vicleni ca să se piardă ei singuri, prin propriile lor mîljoace.

FAUST: Ca să spun drept, nu văd nimic care să nu-ți dea dreptate. Atunci ce facem ? Te hotărăști ?

MEFISTO: Bine, fie. Sînt gata să închei pactul, (își dezgolește un braț foarte păros).

FAUST: Lasă prostiile. Lăsarea de sînge nu mai este acum decît o formalitate terapeutică. S-a terminat și cu hîrțiile și cu semnăturile. Astăzi scriptele zboară mai repede decît vorbele care și ele zboară pe unde de lumină. Nimeni nu mai cere așa ceva. Deci sîntem înțelegi ?

ACTUL II

Scena Întîia

FAUST, DISCIPOLUL

. . . **DISCIPOLUL:** Nu iubiți propriile dumneavoastră opere ?

FAUST: Cum vrei dumneata să iubesc ceea ce nu mai poate decît să mă întrișteze ? Nu înțelegi ? Ascultă atunci : dacă redeschid la întîmplare una din cărțile mele și dacă nu-mi displace, ba chiar mă face să mă admir, este un fel de a mă simți inferior celui care a scris cartea. Fiindcă îmi spun : astăzi, nu ai mai putea da ceva de aceeași calitate deci ești propria ta diminuare. Și nu-l deloc vesel să faci o asemenea constatare. Iar dacă, dimpotrivă, textul mi se pare absurd sau scris într-un stil pe care astăzi nu-l mai pot suferi, mi-e rușine că am putut fi nefericitul care a scris așa ceva. Nu poți scăpa din

aceste două alternative. Și într-un caz și în celălalt, trebuie să deplîngi pe cel ce ești astăzi sau pe cel ce ai fost. Astfel că momentul prezent are întotdeauna cele două fețe ale unui lanus, amîndouă foarte triste.

DISCIPOLUL: Mă umpleți de descurajare ! Cine ar fi zis că o să găsesc la ilustrul Faust acest abis de amărăciune. Puneți tot ce iubim într-o lumină stranie și rece.

FAUST: La drept vorbind, prietene nici nu iubesc nici nu urăsc trecutul și, la fel, nici cărțile mele care sînt crîmpeie și roade ale acestui trecut. De aceea cărțile acestea nu mai sînt ale mele. Eu nu mă aflu deloc în trecut. Eul are oare un trecut ? Și apoi cuvîntul acesta : trecut, nu mai are sens pentru acest eu . . . Am trăit și pe urmă am făcut mai mult decît să trăiesc. Cum să-ți explic asta ? Eu nu știu să-ți dau decît o față a destinului meu riguros singular . . . Închipuiți că faptul de a trăi se înfățișează ca un soi de mișcare pornind de la locul și ziua nașterii și ducînd la locul și ziua morții. Soarele unei vieți răsare într-un punct al zării, se desprinde din cețuri și din formele fragede ale copilăriei. Și începe plina zi a senzațiilor, a dorințelor, a cunoașterii, a afecțiunilor și a gîndirii. Lumina se precizează și se înăsprește. Astrul forțelor și al certitudinilor ajunge în punctul cel mai înalt al drumului său apoi coboară și dispăre. Omul este deci un soi de efemeridă care nu rețrăiește niciodată ziua aceasta unică, zi care este toată viața lui. Soarele prezenței lui nu lucește niciodată de două ori și nu luminează decît spectacole ce nu-și mai au pereche, între vanitatea nașterii și vanitatea morții sale. Dar eu, prietene, datorită unor puteri tainice, am văzut ziua vieții mele urmîndu-și cursul și sub orizontul fatal. Astfel, mi-a fost dat să văd și cealaltă față a firii și antipozii creației. Am făcut deci adevăratul ocol al adevăratei lumi. După care, purtat mereu de aceeași fatalitate a mea, m-am reîntors în timp. Am venit să rețrăiesc. Și rețrăiesc. Trăiesc, văd, cunosc, dacă a rețrăi, a revedea și a recunoaște înseamnă a trăi, a vedea și a cunoaște. Vorbeai adineaori de geniu. Și eu ți-am spus că, pentru mine, geniul nu mai poate avea alt sens și nici altă valoare decît a unei obișnuințe. Ideea cea mai rară și mai îndrăzneță care îmi mai poate veni nu mai îmi dă niciodată impresia unei noutăți. Abia a țîșnit și mi se și pare că am mai gîndit-o și regîndit-o și alte dăți . . . Și apoi, ce importanță vrei să mai aibă pentru mine gloria cînd știu că ea nu este decît produsul acestor biete făpturi care nu trăiesc decît unica lor zi ?

. . . **DISCIPOLUL:** După cîte văd, opera dumneavoastră nu reprezintă pentru Faust ceea ce reprezintă pentru noi. Judecînd după cele ce mi-ați spus, pentru dumneavoastră, a crea ar fi doar un fel de a juca la aceeași masă, ca un mare jucător blazat în privința talentelor lui, partida obișnuită din fiecare seară. Pentru noi, tot ceea ce faceți ni se înfățișează ca rodul unei prospectări mereu îndrăznețe și încununate de succes, a tot ce este în suflet infuz și insesizabil, univers tainic pe care noi punem cel mai mare preț dar care de noi se ascunde, se ferește, ne alunecă printre degete întocmai cum fuge, parcă, din fața înotătorului deznădăjduit, colacul de salvare pe care s-ar zice că-l alungă însăși mîna ce se sleștește de puteri încercînd să-l prindă. Pe cîtă vreme dumneavoastră ! Ai putea jura că niciodată cuvîntul nu lipsește gîndirii lui Faust și că, neconținut pur, mereu înarmat cu rigoarea ce se impune, însuflețit de armonia trebuitoare pentru a îndemna și chiar sili mîntea să se bucure și să se folosească din plin de forțele și luminile pe care le posedă uneori fără să bănuie, eroicul acesta cuvînt nu se ia la trîntă decît cu inexprimabilul supunîndu-l în cele din urmă și întotdeauna intențiilor lui . . .

FAUST : Ce frumos vorbești ! Dar, dacă am înțeles bine, tinere prietene, așteptai de la mine sfaturi ? Adevărul e că cel mai bun dintre sfaturi are mai puțin preț decât cea mai mică imprudență și niciodată nu a ferit de o greșală pe cineva, ci dimpotrivă, l-a împins să comită o alta. Îți jur că este necesar să te înșeli și că nimic cu adevărat bun nu poate fi cules din experiența altuia . . . Toți oamenii politici au citit istoria. Dar s-ar zice că nu au citit-o decât ca să învețe din ea arta de a reconstitui catastrofele . . .

Scena Cincea

DISCIPOLUL, MEFISTOFEL

DISCIPOLUL : A ȘTI, A PUTEA, A VOI ! Iată întreita cheie ! . . .

MEFISTO : A ȘTI, în primul rînd ? A ȘTI ? Privește pereții ăștia !

(Fundalul scenei se luminează și se adîncește într-o vastă bibliotecă cu pereții căptușiți de cărți) Am cîntea să-ți prezint întregul rod al minții speciei umane.

DISCIPOLUL : Ce cantitate uriașă care-ți face greață ! Totul a fost spus ! O cărți, morminte literare !

MEFISTO : Iată ce poate să te facă să-ți treacă pe vecie pofta de a mai gîndi.

DISCIPOLUL : Toate aceste tomuri fac parcă penitență, cu spatele definitiv întors vieții. S-ar zice că le e rușine, că se căiesc că au fost scrise . . . Ce morman de speranțe, de pretenții, de răbdare de furnici și de îndîrjiri de nebuni ! Cîte iluzii, cîte aspirații, cită muncă și cîte furtuni și cită întîmplare ca să poată fi strînsă această sinistră comoară de certitudini ruinate, de descoperiri răsuflete, de frumuseți moarte și de deliruri trezite și răcite. Cîte din hîrtoagele astea nu au fost cu patimă concepute cu nebuneasca ambiție de a împinge în umbra uitării pe celelalte ! În acest fel se înalță, din veac în veac, monumentalul edificiu al ILIZIBILULUI.

MEFISTO : Ce orație funebră !

DISCIPOLUL : Tăcerea veșnică a acestor nenumărate tomuri mă înspăimîntă.

MEFISTO : Ei, haide ! Nu fi atît de abătut. Sînt alături de tine. Foarte alături. Aproape în tine. Aproape tu însuși.

DISCIPOLUL : Ce imens osuar spiritual. Atîtea cărți ce trebuiesc învinse ! Atîția morți de ucis !

MEFISTO : E ! Toti luptătorii aceștia îmbrăcați în piele de vițel sînt niște învinși. Hînesc carii. Și așteaptă focul. Operele nemuritoare adunate aci sînt lucruri perisabile care cunosc mai întîi, în părăsire și uitare, chinul morților lente. Totul se schimbă în jurul acestor armate de cuvinte cristalizate care nu se mai schimbă. Simpla durată le face pe nesimțite insipide, absurde, naive, de neînțeles sau — în cel mai bun caz — trist clasice.

DISCIPOLUL : Totuși să durezi, să durezi, asta-i problema.

MEFISTO : Dragul meu, este un fel de-a dura care nu-i decât un fel de a nu dura. Privește, de pildă, la rafturile de acolo. Toți poezii aceia . . .

DISCIPOLUL : Le văd foarte bine doar spatele . . .

MEFISTO : Tac în cor. Pentru veșnicie.

DISCIPOLUL : Pentru veșnicie ? Un Pindar, un Virgiliu ?

MEFISTO : Pentru veșnicie ! Crede-mă, pentru veșnicie. Nu mai sînt decît glorioase tăceri. Nimeni pe lume nu mai știe să le cînte cîntecele, să le imprumute glasul. Toți savanții poezi ai vîrstel de astăzi nu fac decât să-i parodieze.

DISCIPOLUL : Durează și ei cum pot. Și tot zidul acela din fund !

MEFISTO: Acolo se odihnește Timpul. Conserve de timp. E sectorul Istoriei Universale. Tineret, salută ! Ai în fața ta, la fel de mo.ți și unul și altul, și Eroul și Istoricul lui. În acest cimitir minciuna și adevărul se combină, se contopesc mai intim ca muzica cu cuvintele. Alexandru nu e mai puțin născocire ca Tezeu, Napoleon poate sta în balanță cu Hercule ne mai fiind nici unul nici altul decât niște hîrtie înegrită și efectele ei asupra minților în care ceea ce a fost și ceea ce nu a fost trăiesc deopotrivă același joc naiv.

DISCIPOLUL: Mă cuprinde amețea ! Totul se tulbură în ochii mei cărora li se pare că văd dintr-odată trecutul în dezordine. Un bălegar de secole din care se înalță în fiecare clipă, aburul părerilor de rău, al remuşcărilor, al îndoielilor și fumul gloriilor care se destramă și al măririlor care se desumflă. Văd prea mult în ce măsură toate partidele sînt pierdute doar că, în cele din urmă, înfringerile nu sînt nici mai puțin fără urmări nici mai puțin ilustre decât victoriile.

MEFISTO: De ce nu ? Evenimentele sînt clăbuci care plesnesc la suprafața amestecului de manifestări omenesti. Nu poți să scoți din ele decât scriiturile pe care oamenii de bine brodează ce le place. Fabrică tot felul de mari cauze . . . Totul în alesături de mătase. Dar întoarce-ți privirea și spre colțul acesta înecat de umbră unde mișună păianjenii mari.

DISCIPOLUL: (se duce să descifreze titluri și nume) : Heraclit : *Opere complete*. Trebuie să fii Faust ca să pozezi pe Heraclit în zece volume în-folio. Ia te uită ! Descartes : *Tratat despre Discursul de Înarmorintare a Rațiunii*. Ciudat . . . Leibnitz ! Dar aici e colțul filozofilor ?

MEFISTO: Ei da ! Niște singuratici guralivi. Combină de o sută de ori o duzină de cuvinte cu care se umflă în pene pretinzînd că alcătuiesc și explică totul. De aceea și urmează sfatul care le-a fost dat de un înțelept de a se institui sement ai zeilor.

DISCIPOLUL: Un înțelept . . . sinuos.

MEFISTO: Cel mai subtil dintre înțelepți. Filozofii n-au înțeles că era vorba de cu totul altceva decât de scris, scrisul nefiind decât un mijloc de a-ți înșela neputința . . . Le este de ajuns să se asculte unul pe altul doar atît cît e necesar ca să poată întreține dezacordul care constituie întreaga lor rațiune de a exista. De altfel, tot jocul consistă în a te preface că ignorezi ceea ce știi și că știi ceea ce ignorezi. Uite, aici sînt cîteva teorii asupra originilor lumii și vieții. La alegere. Dar iată ceva mult mai interesant : augusta colecție . . .

DISCIPOLUL: Cărțile acelea negre ?

MEFISTO: Singura știință care contează. O știință mirosind a pucioasă. E vorba de tratatele de magie. Deschide cîteva din ele.

DISCIPOLUL: Sînt fruct oprit. Dar, s-ar zice că vrei să mă duci în ispită . . . Puțin îmi pasă însă de toate scornelile astea.

MEFISTO: Este știință obscură. Avem aici însă și sumedenie de alte lucruri. Îți dai seama că arsenalul doctorului Faust conține tot felul de arme. O groază de științe. În care mă înec (. . .)

DISCIPOLUL: Ajunge ! Jos cu cărțile ! Cu toate ! Cu logiile, cu grafiile, cu nomiile. Ducă-se dracului toată harababura asta.

MEFISTO: Degeaba o dai dracului. Dracul n-are ce face cu ea.

DISCIPOLUL: Amețesc în fața acestei îngrămădiri de excremente ale minții. Cum să vii de hac unui asemenea munte ? Mă apucă disperarea. Mă las păgubaș. Renunț !

MEFISTO: E rîndul meu. Sînt aici. Mă auzi : aici. Alături de tine. Cît se poate de alături. Aproape în tine.

DISCIPOLUL: Ai citit toate astea?

MEFISTO: Eu? Nu știu să citesc.

DISCIPOLUL: La vîrsta dumitale?

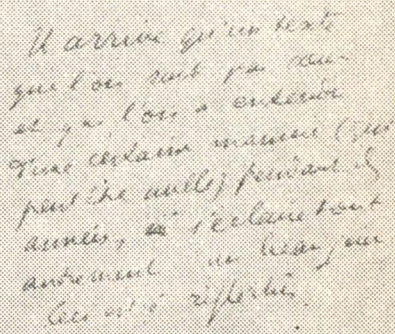
MEFISTO: Pe vremea mea, nimeni nu știa să citească. Nu se citea. Se ghicea. Deci se știa totul. De altfel, personal n-am avut decît de cîștigat înlocuind cunoașterea cărților cu pătrunderea în străfundul gîndurilor. Toți scribii ăștia au aspirațiile lor tainice, limitele lor neștiute, ascunzîșurile și sentimentul lor de vinovăție, precum și îndoiala firească asupra propriei lor valori. Calea pe care ți-o recomand eu este deci a minunatei scurtături.

DISCIPOLUL: Nu, nu, ! Și așa simt că mă clatin sub greutatea tuturor acestor alții care au vrut ceea ce VREAU EU și care au putut . . .

MEFISTO: Nu ! Nu ! Sînt cu tine . . . Aproape în tine . . . Ascultă-mă. Îți prețuiesc sinceritatea, o înțeleg și o îmbogățesc cu experiența mea . . . Ascultă-mă. Toți acești alții, nu mai sînt nimic. Aici nu se mai află decît o înghesuială de umbre zadarnice. Tu singur ești viu, chiar foarte viu. Ești însăși clipa prezentă. Drept, cu fruntea sus, solid sprijinit pe cele două picioare, bravezi tot ce înconjoară, din înaltul înfloririi tale trupești, al capului tău în plină vigoare. Patruzeci de secole de scriitură te pizmuiesc. Curaj, te poți simți Prințul acestei zile. Nimic nu poate precumpăni puterea de negație, de dispreț și de intactă energie a orgoliului țîșnind în sufletul unui tînăr ambițios care n-a creat încă nimic. Ce forță îți dă faptul de a nu fi realizat încă nimic ! Știi foarte bine că nimic nu este atît de frumos ca ceea ce nu există. Ha, ha ! Simți asta și tu, nu-i așa ? Și știi desigur că nu există operă atît de desăvîrșită care să nu descopere ochiului sfredelitor al pismeii destule vicii, găuri și slăbiciuni îngăduind tînărului dornic de glorie să nu mai fie cuprins de desnădejde. Crede-mă: tot acest trecut cu minunile lui tocite, fruste și triste, este fără apărare în fața iureșului spre glorie a unei minți în plină fierbere . . .

În românește de I. IGİROȘIANU

▲ 1997年10月1日



<https://biblioteca-digitala.ro>

Citind Caietele lui Paul Valéry

...Anul 1897 îi apărea lui Paul Valéry ca anul în care fusese inspirat în chipul cel mai ciudat și mai fericit. Acest « Codex quartus » care purta mențiunea TABULAE MEI TENTATIONUM era cel care ne ispăsea cel mai mult; admiram în el grafia oblică și frământată, care dă fiecărei pagini un aspect artistic, singular. Punctuația lipsește adeseori, virgula și punctul sînt înlocuite de cîte o linioară.

Nici o aluzie la « Leonardo » în aceste pagini. Totuși, Paul Valéry, inspirîndu-se din manuscrisele lui Leonardo Da Vinci, în care cugetările se învecinează cu desenele, va fi avut adesea în minte acel model de « rigoare obstinată ».

Ceea ce surprinde întîi de toate este abundența de cifre, de teorii matematice. Cu ajutorul colonelului Féline, Paul Valéry pătrunsese tainele științelor exacte.

Totuși, paginile acestea, nu propun o discuție asupra problemelor clasice, ci schițează mai degrabă un soi de matematică sau mecanică a spiritului, deși undeva formulează întrebarea: « Ce vor fi matematicile peste 10 ani? » Te gîndești fără să vrei la ipoteza lui Laplace: « Pentru o minte care-ar cunoaște la un moment dat toate forțele ce însușesc natura, și situația ființelor ce o alcătuiesc... nimic n-ar fi mai nesigur, iar viitorul, ca și trecutul, ar fi prezent în ochii ei ». Paul Valéry pare să fi visat ceva asemănător pentru spirit, sau cel puțin pentru latura inventivă a spiritului omenesc. Citim astfel la pagina 263: «... ajungea să se întrebe cum gîndesc alții »; iar la pagina 283: « Am căutat însușirile generale ale sistemului spirit, mișcarea proprie lui, discontinuitățile și nodurile sale, felul cum pare a se întoarce asupra-și... Am legat procesul poetic și inventiv de anumite principii generale bine cunoscute, și de diferite metode matematice sau fizice ».

Aceste matematici ale intelectului vor putea fi urmărite cu greu de către cititor. Paul Valéry credea totuși că acesta va trage un oarecare folos din însemnările

Sub acest titlu au apărut, acum cîțiva ani, în prestigioasa Editură Universitară din Paris, trei volume de prezentare și de exegeză a însemnărilor făcute de ilustrul poet francez, vreme de cinci decenii, în ceasurile de taină ale zorilor. Cele 257 de caiete descoperite după moartea lui Valéry au fost publicate din inițiativa Centrului Național de Cercetări Științifice, sub forma unor fotocopii, adunate în 29 de volume a căror lectură a devenit astfel accesibilă specialiștilor. Îi revine însă doamnei Edmée de La Rochefoucauld, una dintre cele mai asidue animatoare ale gloriei lui Valéry în

sale pur personale. Autorul lui « Tel Quel » afirma că a extras din caiete aproape tot ceea ce putea fi publicat. Extrasele îi restituie în chip ciudat prezența și ne introduc oarecum în intimitatea propovăduitorului *metodei anti-vag...* Să frunzărim, bunăoară, acest caiet gros, scris la vârsta de douăzeci și șase de ani, de către un om care semnase deja, să nu uităm asta, *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, *La Soirée avec monsieur Teste* și *La Conquête allemande*. Temele viitoarelor lucrări (îndeosebi tema istoriei și a caracterului ei fictiv) apar în acest caiet, în care un loc important îl ocupă ideile politice despre guvernare, despre constituții, despre « războiul plin de convenții » și despre « mijloacele de a acționa asupra oamenilor, în ciuda voinței lor », Idei amestecate cu altele, mai confidentiale. (« Mă aflu pe atunci fără nici o treabă în acest mare oraș, într-o cămăruță foarte strimță, cu o tablă neagră, niște hîrtii, o lampă, haine de tot felul, un mic reșou. Nu există subiect la care să nu fi meditat în această cămăruță, nu există rol pe care să nu-l fi jucat, lucruri pe care să nu-mi fi imaginat că le cunosc. . . ») Paul Valéry, care avea să schițeze mai târziu o *Politică a spiritului*, notează de pildă, la pagina 167: « În Franța randamentul muncii intelectuale e foarte slab. Repartiție defectuoasă ». La pagina 170, invocă « forța care ar putea deștepta spiritele. . . care ar putea să cheme în ajutor cugetarea posibilă și care i-ar putea zmulge fulgerele — și sprijinul veșnic ».

Aceste idei superioare nu-l împiedică să identifice problemele chinuitoare, pe care vor încerca să le rezolve ulterior *Asigurările Sociale*. Valéry scrie, realist, în legătură cu aceasta: « Drama modernă a *slujbaşului*, care e concediat dacă se îmbolnăvește. Eforturi de a nu se îmbolnăvi ».

Cît despre poezie, ea face, firește, obiectul multor considerațiuni. Aici, Paul Valéry nu neagă, nici nu condamnă inspirația. « Inspiratul este cel ce-și dă limpede seama că n-ar putea să-și revizuiască opera fără s-o strice ». Dar poetul nu trebuie să depășească anumite limite: « Oamenii ar putea ajunge să tolereze poezia dacă ea nu s-ar da drept o logomancie ». E o aluzie la profetismul lui Victor Hugo, căruia i se aduc, aiurea, și alte învinuiri. (« Victor Hugo era făcut să ocupe de-a pururi culmile poeziei franceze: el a urmărit efecte vulgare, ieftine ».)

Franța, ea însăși scriitoare de prestigiu (membră a Juriului « Femina » și membră a Academiei regale de limbă și literatură franceză din Belgia), meritul de a fi oferit, în cele trei volume amintite, o primă selecție sistematică, destinată unui public mai larg, din gândurile intime notate de poet, aproape zilnic, în decurs de cincizeci de ani. « Notez ceea ce se prezintă, așa cum se prezintă, dar nu notez tot ceea ce se prezintă », Aceste cuvinte ale lui Valéry, care servesc drept motto primului volum, definesc lapidar formula Caietelor — formulă ce se apropie mai degrabă de ceea

Paul Valéry mai spune : « Se întâmplă ca, după aceea, să încerci a deveni creatorul propriei tale opere ». « Ceea ce trece drept eu, drept x, drept Mallarmé, sînt stările prin care am trecut. . . Opera nu e rodul adevăratei noastre ființe. Aceasta a traversat-o, într-un mod foarte ciudat ».

Valéry se întoarce de la inspirație la *fabricarea* rațională a poemului și la rolul jucat pe vremea lui de autorul « Herodiadei » : « Mallarmé e primul, sau aproape primul, care se consacră fabricării a ceea ce s-ar putea numi produsele de sinteză în literatură, prin analogie cu chimia, adică niște opere. . . construite nemijlocit pe baza materiei literare, a limbajului. . . Idee atomică . . . El nu a fost desigur pe deplin conștient de ceea ce făcea astfel. Era stînjinit de unele prejudecăți, precum și de lipsa unei culturi științifice. Totuși a dat o lovitură grea literaturii empirice » (p. 206).

După aceste cugetări — mai mult sau mai puțin cunoscute — despre roman, teatru, poezie, Valéry ridică nivelul dezbaterii. « Obiectul literaturii superioare este ceea ce n-are nume ». El adaugă : « Există autori care scriu pentru îngeri ». Alți scriitori sînt, desigur, mai tereștri : « . . . Editorii își dispută cititorii. Iată principiul și scopul Literaturii. . . Puțini autori își refuză un cititor incapabil de rezistență. Dar ce însemnătate poate avea un cititor incapabil de efort ? » Valéry era, el însuși, ceea ce numește un cititor *activ*, un cititor care reacționează la operă, și care se îmbogățește de pe urma ei : « N-am nevoie de sentimentele domnului X, nici de pasiunea pe care vrea să mi-o comunice domnul Y. Am nevoie însă de mijloacele pe care le-a putut născoci. Nu aparențele, ci forțele spiritului îmi stîrnesc invidia ».

În timp ce Paul Valéry își formula în caietul său aceste cugetări literare, apăreau *Charmes*, *Euphrosinos* ou *l'Architecte*, apoi *l'Âme et la Danse*, *Situation de Baudelaire*, etc.

Scriitor deja cunoscut, Paul Valéry se arată grijuliu de ideea pe care și-o face despre el publicul : « Sînt un protest viu împotriva a ceea ce se crede despre mine, împotriva a tot ceea ce s-ar putea gândi despre mine, împotriva a ceea ce cred eu însumi. Toți oamenii sînt la fel ca mine ». Judecățile critice ale adversarilor săi

a Caietelor lui Leonardo Da Vinci, decît de aceea a « jurnalelor intime ». Edmée de La Rochefoucauld urmărește pas cu pas demersul intelectual al poetului prin numeroasele peripeții ale biografiei sale și ale istoriei contemporane, glosînd cu pricepere și discreție, și punînd ordine în haosul pe care Valéry, îndrăgostitul de ordine în lumea ideilor, și-l îngăduia zilnic, ca pe-un exercițiu matinal de înviorare a spiritului său lucid și pătrunzător.

Publicăm, în traducere românească, unele pagini caracteristice din cele trei volume editate și prezentate de autoarea acestei lucrări, esențiale pentru cunoașterea gîndirii și operei lui Paul Valéry.

se limitează oare exclusiv la opera sa literară? « Ei îmi reproșează că nu sînt *legat de viață*. Dar numesc « viață » o comedie pe care și-o joacă unii altora ! » (p. 18). O comedie, de altfel, inevitabilă. « Fie că-i vorba de dragoste, de credință, de virtute, sau chiar de viciu, nimic nu poate trăi și dăinui fără un anumit grad de comedie: ceea ce ești câtă să fie sprijinit. . . » (p. 52).

Scriitorului i se aduc și alte învinuiri. El trece drept insensibil. « Mi se reproșează că nu emoționez, etc. N-am făcut altceva decît să-i tratez pe ceilalți așa cum îmi place să fiu tratat eu însumi. N-am trebuință de senzațiile și de emoțiile altora. Îmi ajung ale mele. Nu cer scriitorilor altceva decît să mă învețe ceva — trucuri ale meseriei noastre » (p. 62). « Îl stimez pe-un om cînd a descoperit o lege sau un procedeu. Restul nu e nimic ». Se simte, desigur, greșit înțeles: « Obscuritatea mea: *Tînăra Parcă* nu e mult mai obscură decît *Cîntarea Cîntărilor* » (p. 100). Îi recunoaște cititorului, în anumite limite, *dreptul de a nu înțelege*. Valéry se folosește el însuși de acest drept: « Mi se întîmplă să-l exercit (față de alții), dar nicio dată fără necazuri, fără regrete, și chiar fără remușcări » (p. 64). În sfîrșit, Valéry notează, cu oarecare orgoliu, în legătură cu atacurile lansate împotriva lui: « Ofensiva împotriva mea. Ei trag într-un manechin pe care l-am ridicat deasupra unui parapet ».

Paul Claudel poate fi clasat în categoria poezilor inspirați (muza lui era starea de har). Autorul *Introducerii la metoda lui Leonardo Da Vinci*, măturisea deschis că scrie la comandă. În această ordine de idei, mintea lui consideră posibilă orice lucrare: « Pe măsură. Pînă-n prezent nici un bogătaș nu s-a gîndit să comande o operă în versuri sau în proză, anume făurită pentru el, dedusă din cunoașterea gusturilor și a relațiilor sale, de către autor ».

Iată, alese dintre multe altele, cîteva însemnări despre *literatură*: « Utilitatea literaturii. Ea te face să-ți amintești de cuvinte pe care le-ai uita dacă nu le-ai folosi. Biciuiește cuvintele ». (p. 98). « Literatura nu e grija mea de căpetenie. Din fericire, am altele, mai profunde » (p. 107). « Idealul lui Mallarmé: să creeze o literatură strict impersonală » (p. 154). « Măreția poezilor: să întruchipeze în cuvinte ceea ce n-au făcut decît să întrezărească cu mintea lor » (p. 205) « Imaginați-vă ce ar fi literatura dac-ar fi redusă la cei care nu îndrăznesc nimic ». (p. 658)

Să subliniem cîteva trăsături de caracter ale lui Valéry, observate de el însuși: « Sînt laș în fața facilității. Întru așadar în dificultate. Apoi mi se face lehamite și mă plictisesc » (p. 72). Gînditorul este unul, și multiplu în același timp: « Sînt Același, iată punctul esențial » (p. 114), dar va scrie totodată: « Ceea ce se numește *Spirit* ar putea să fie prea bine numit și *Varietate*. Varietatea cutărui ins. . . Destui oameni nu înțeleg că un individ poate fi *mai mulți*. Dar eu socot că a fi mai mulți este esența omului ». « Animalul nu poate fi *mai mulți* ». (p.709)

Paul Valéry va aștepta opt sau nouă ani inspirația ce-i va dicta comedia dramatică închinată lui Faust, personaj în care pot fi depistate unele sentimente proprii lui însuși. La rubrica « Al III-lea Faust » găsim, ca și în caietele precedente, cîteva însemnări interesante.

Prima se referă la EU, subiect îndrăgît de gînditor, care pare a-și fi propus să dezvolte unele aspecte. . . : « . . .măreție și decădere a EU-lui, EU-l în scădere — Suferit nemuritor, ales, etc., importanță transcendentă — Despoți, modele străvechi ale unor Eu-ri aproape zei-oameni de geniu puși alături de Despoți: niște Eu-ri mai mult decît Eu-ri » (p. 236)

Ceva mai departe găsim un fragment dintr-o scenă din « Al III-lea Faust » sub titlul « Temă capitală ». Această temă — cea a tandreței — apare în confidențele făcute de bătrînul Faust secretarei sale, Lust. Intellectul nu mai e singurul idol: « Văd în tine obiectul tandreței de care m-a despărțit o viață întreagă de muncă abstractă. Din haosul natural al spiritului am scos o ființă inumană, eliberînd astfel întreg umanul din mine. Cea dintîi e universală, celălalt e mai mult decît personal » (p. 416)

Într-o altă însemnare, « Deriziunea tuturor virtuților în lumea modernă », Faust dă glas neliniștii conștiinței în fața problemei supra-populării: « . . . virtuțile se întemeiau pe istoria (legenda) care demonstra tristul deznădămint al contrariului lor. Virtuțile și viciile la scara lumii noi. Respectul căsătoriei — al principiului « creșteți și vă-nmulțiți » — dă naștere la nefericiri, la suprapopulație. Fiecărui fapt modern enunțat de Faust i-am putea răspunde prin Mefisto — atingînd astfel o mare problemă filozofică: dacă « virtutea » definită la scara individului devine primejdie, deci « viciu » la scara populației, și dacă, de altfel, avantajele sau inconvenientele depind de context, adică de situația mediului (relații etc). . . . ce hotărîre se poate lua? » (p. 633)

Începînd din 10 decembrie 1937, Paul Valéry, titularul catedrei de Poetică la « Collège de France », dă lecții unui public numeros și fidel, pe care-l farmecă.

În caiete nu se pomeneste aproape de loc de acest curs, al cărui text integral nu s-a păstrat, din păcate. Numai lecția inaugurală a fost publicată, în *Variété V*. Întîlnim acolo definiția cuvîntului *Poetică* sau *Poetică*: « Voiam să exprim noțiunea simplă, a face. Actul a face, *poëin*-ul de care vreau să mă ocup, este cel ce se împlineste într-o operă, iar eu îl voi limita la așa-numitele opere ale spiritului ». Profesorul, prea puțin îndrăgostit de literatură, dar plin de curiozitate pentru « modul de funcționare a ființelor » și pentru « geneza operelor », va dori așadar să trezească publicului interesul pentru *acțiunea care face*, mai degrabă decît pentru *lucrul făcut*. În același sens merge și următoarea însemnare dintr-un carnet: « Mă îmbie posibilitul, puterea pe care mi-aș simți-o, nu opera, care nu-i decît un moment » (p. 139). Cursul lui Valéry nu va fi abstract, el va ajunge să vorbească despre Edgar Poe sau despre Racine. . .

Și în paginile tomului al XXI-lea vor fi menționați cîțiva scriitori — judecați și comentați: « Vigny. Poet detestabil din pricină că s-a nimerit într-o epocă nepotrivită. Ar fi fost poate cel mai senzual dintre poeți, dacă nu s-ar fi socotit obligat să o facă pe distinsul și pe împaiatul. . . . Are niște scilipiri carnale de o forță și de o justete admirabile » (p. 14). Baudelaire « este dintre cei mai importanți. Nu prea puternic. Meserie. . . Are, însă, o teribilă « culoare caldă », o lumină adesea magnetică, în stare să aurească și să facă să cînte un colț banal. Nu-l mare lucru, dar e totuși un soare al lui ». Poeții romantici și parnasieni — și chiar clasicii din veacul al XVII-lea — foloseau nume rare sau ilustre. Nu același lucru se întîmplă cu maestrul preferat al lui Valéry, căruia acesta îi omagiază încă odată genul: « Remarcabila idee a lui Mallarmé. Versul considerat ca un cuvînt nou. Cf. versurile cu nume proprii sonore și bizare. *Pasiphae* — *Olossone*. A raporta la aceste tipuri de vers, versurile scrise într-un limbaj obișnuit ».

Autorului caletelor i se întîmplă să-și noteze gîndurile despre cîte un scriitor mai prozai. Astfel, Restiff (de la Bretonne) apare de două ori: « Restiff mai substanțial decît Stendhal. . . La Stendhal nu vezi decît scene de comedie, iar primul subiect tinde să strălucească mai mult decît la Restiff. . . Restiff e un auto-

didact ». În timpul unui popas la Grasse, Valéry recitește « pentru a nu știu cîta oară *Domnul Nicolas* », în care găsește un pasaj ce-i reține atenția : « Vederea singelui mă făcea să-mi pierd cunoștința chiar înainte ca rațiunea să-mi fi prilejuit o înțelegere perfectă a celor discutate » (Pasajul confirmă ceea ce Valéry relatează, în al său « Discurs către Chirurghi », în legătură cu un copil de trei ani). Mai găsește și altceva : « Acest Restiff este excelent cînd *surprinde* viața de la sfîrșitul secolului 18 și chiar Revoluția. Roman sau nu, *Nicolas* mă interesează de-o mie de ori mai mult decît romanele propriu-zise — iar cele englezești mă plictisesc. . . Cît despre Pepys, nu-i nimic în el, trei pagini ajung ca să-ți epulzeze interesul pentru *Jurnalul lui* ». În încheiere, libertatea lui Restiff e îndreptățită astfel : « Ce carte liberă, dar deloc obscenă ! Și, în definitiv, cine e cu adevărat liber nu e, și nu poate fi, obscen. Căci un om liber e dincolo de Bine și de Rău. Așa cum e și Realul ». O lectură făcută în trenul luat la Marsilia, după o vizită la domnul și doamna Blanchenay în Petite Campagne — « Mica cronică » a Magdalenei Bach — îl incită să enumere cărțile sale preferate : « Amintirile Generalului Lhote. Teoria mecanismelor de Koenigs. Kelvin. Un mic Faraday al abatelui Moigne. Restiff ». (p. 376).

Se știe că Valéry citea cu plăcere doar cînd era obosit sau bolnav. În schimb, observațiile lui despre sine însuși sînt întotdeauna copioase.

Cărțile presupun neapărat folosirea unui limbaj, iar Valéry a reflectat mult asupra limbajului. « Ce ne-am face dacă n-am avea puterea de a ne exprima? Sfînt limbaj, onoare a oamenilor ! » exclamă Pithia Valeriană.

În caietele din 1942 găsim observații noi, dintre care unele abordează problema, de la obîrșii : « Stranie problemă. Cum se face oare că oamenii nu sînt mult mai asemănători (și mai conștienți de asta) decît sînt în realitate? Și cum se face oare că ei nu sînt mult mai diferiți, și inter-inteligibili? . . Cum să te faci înțeles? Cum să te încredințezi că ești înțeles? » (p. 327). La pagina următoare, Valéry observă că « există desigur însușirile înăscute, care sînt pentru intelect ceea ce este pentru acțiunea fizică aptitudinea mersului. » Omul are, așadar, predispoziția vorbirii.

Valéry rămîne « copleșit în fața complexității analizei și reprezentării limbajului ». . . Această formă de acțiune, cînd cvasi-reflexă, cînd integral reflexă, este uneori voluntară, și adesea — « voluntară pînă la neputință ». . . (p. 381). Inițialele S.M. de pe margine dovedesc că e vizat aici autorul celebrului « Un coup de dës n'abolira jamais le hasard. » De fapt, « literatura naivă (roman, etc.) tinde să te facă să uiți limbajul, nu același lucru, însă, și poezia, tocmai în virtutea a ceea ce cere ea ». Un scurt poem ne dă o Imagine a dificultăților de care se lovește poetul-filozof :

« O, limbaj !
Nimeni n-a făcut încă pentru Tine
ceea ce eu văd că trebuie făcut
în Tine și numai prin Tine »

(« Cumpănesc de îndată cuvîntul « făcut ». . . și repet pe eu. . . ») (p. 334).

Dar limbajul nu este în chip specific interior, subiectiv. El implică un partener : . . . « Cel care vorbește aude, cel care aude vorbește. Aceasta este legea fundamentală », remarcă Valéry, care nu-l uită pe surdo-muți, spunînd că, în cazul lor, semnele joacă rolul vocii subiective. Se știe că teoreticianul unei matematici a spiritului vedea în limbaj capacitatea de a se substitui unor obiecte diferite : « Limbajul alcătuiește un corp în spirit », « corp de legături virtuale » (p. 384).

El remarcă pe de altă parte că limbajul scris implică o « voce detașată de individ » și-i acordă acestei voci mai multă autoritate. Societatea întemeiată pe Fiducia (încredere) nu cere oare acest lucru? Valéry va spune ceva mai departe că « Limbajul este primul contract social ». (p. 434).

Valéry analizează apoi puterea omului de a stăpîni într-o măsură mai mare sau mai mică limbajul: « Se întîmplă ca expresia să fie mai precisă decît e nevoie. Cuvintele ce ne vin pe buze ne fac să spunem mai mult decît vor percepțiile înseși —, ceea ce constituie, de altfel o ispită (dacă nu chiar o necesitate) literară. Această problemă a relațiilor dintre limbaj și gîndirea în stare incipientă n-a fost încă niciodată studiată pînă-n prezent ». (p. 449)

De fapt, limbajul ridică mii de probleme, iar Valéry afirmă (ceea ce nu ne surprinde cîtuși de puțin): « Aș substitui întregii filozofii o cercetare asupra limbajului. . . Ce înseamnă o teorie a cunoașterii, cînd explicația pe care o dăm însuși termenului « cunoaștere » e atît de încurcată? Aptitudinea de a formula judecăți. Dar judecățile sînt niște. . . fenomene proprii universului verbal ». (p. 627). Poetul revine mereu la limbaj. . .

În românește de PETRE SOLOMON

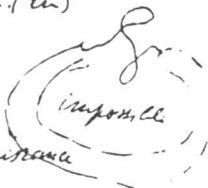


Nouă și invers



*aucune déformation de
la figure de connaissance 2. (en)
ne*

*Nouă și invers
des l'espace mental*



Armean Vivant

O autobiografie spirituală

« Prea vrei să înțelegi totul, Valéry, iată marele dumentale cusur », constată Degas într-o scrisoare adresată prietenului său, în 1908.

Poate nimic nu confirmă dispoziția lui Valéry de « a înțelege », semnalată în corespondența amintită, nimic nu îi dă suport și consistență mai deplină decât însăși « caietele » sale. Pentru că, dacă în opera propriu-zisă radiază miracolul perfecțiunii, « caietele », dimpotrivă, îl descompun anatomic, plesă de piesă, urmărind răbdător, cu elemente proprii, cum se împlinește miracolul.

« Caietele » au un caracter deliberat de « travaliu ». Riguros, Valéry nu cochetă cu nuanțele și, în 1918, într-o scrisoare către soția sa, entuziasmat de « caiete », le definește drept « *travallul* anilor cei mai plini ai existenței mele », — stăruind să precizeze în continuare : « Spun *travaliu* și nu *creație*, pentru că, dacă în paginile acestea ar exista totuși creație, numai mie îmi stă în putință să o dau în vileag, semnalînd-o ». În schimb, în vastul spațiu dintre anii 1894 și 1945, cît timp își scrie « caietele » în aceleași pagini « *travaliu* » este atît de evident, încît devine sensibil concret și degajă plăcerea tonică a lui Valéry de a limpezi totul prin rațiune. Această umbră tutelară este mărturisită a-l fi însoțit încă din tinerețe. « M-am convins de foarte tîrziu — îi comunică el lui André Georges în 1943, — că în momentele de efervescență intelectuală și omul de știință și artistul reacționează asemănător, dar se exprimă diferit ».

Modul lui Valéry de a se exprima aparține în « caiete », deopotrivă, savantului și poetului.

Înainte de a fi citite, paginile se cer contemplate. Textul e însoțit de desene. Uneori legate de conținutul propriu-zis al textului, alteori independente. Pentru că Valéry are un sistem propriu de a desena, recurînd la imagine, pe loc, atunci cînd cuvîntul nu mai este în stare să se plieze perfect gîndului, să-i răsfrîngă desăvîrșit inefabilul. Din aceleași motive apelează la formula matematică ori la figura geometrică, dispune noțiunile în coloane verticale, imaginează desfășurări de tabele larg explicative ori reduce o meditație filosofică la esența un simbol.

Editorii au avut destule argumente ca să motiveze facsimilarea celor douăzeci și nouă de volume. Intenția lor a fost să nu trădeze prin convenția literei tipărite, irumperile spontane — revelatoare tocmai prin neconvenționalitate — ale unei Inteligențe, de altfel, programatic disciplinată. Este cunoscut, în acest sens, răspunsul lui Valéry cînd a fost înfruntat de Marcel Prévost cu vorbele : « Pe unde vă trece Pegasul, se ofilește poezia ». « Da — îi ripostează — numai că eu nu improvizez. Și nu îmi amintesc să fi obosit vreodată lucrînd ». Pe aceeași temă îi scrie fratelui său, în 1922 : « Spiritul de disciplină mă torturează și mă mortifică. Ce calamitate . . . » Iar în « caietul » din 1907, citim : « Mi-am creat singur libertatea reușind să mă strunesc ».

Prin poziția adoptată în «*Varlété*» față de tot ceea ce într-un cuvânt se poate numi Jurnal de însemnări intime, Valéry vine să confirme, încă o dată, regula că cel mai interesanți autori de jurnale rămân și cel mai dispuși să pună sub semnul îndoielii sinceritatea confesiunii. Gide, autor prin excelență de Jurnal, ajunge să nu le mai recunoască, în 1934, carnetelor sale, calitatea de «*confident intime*». Perspectiva publicării, chiar și parțială — pretinde el — le-ar falsifica sensul. Poate din același motiv, cu mult înainte de Gide, Stendhal a reacționat atât de brutal, blestemînd pe oricine nu l-ar zvrîli caletele pe foc, găsindu-le. Chiar și atunci cînd vor să se asigure pe ei înșiși, înainte de oricine, de exactitatea celor scrise, făcînd mult caz de adevăr, folosindu-l ca o emblemă, autorii de jurnale recunosc pînă la urmă că acest adevăr este doar o figură de stil. Jules Renard observa cu umor pe o pagină de Jurnal că a luat obicelul să-și noteze aici orice îl trece prin minte, dar că «*evident*» aceste note nu îl exprimă întotdeauna. «*Nu sîntem responsabili de clișeele propriului nostru creier*».

Experiența ne arată, întorcîndu-ne mult în istoria «*confesiunilor*», că pînă și adevărul care l-a făcut celebru pe Rousseau, nu este decît o metaforă. Mutilat de complexe, Jean-Jacques dă amploare defectelor. Irezistibil atras de ele («*Il lui faut du péché*» — scrie un comentator al său) îi place să se contemple din unghiurile cele mai ingrate, triumfă în taină, ca de la o vreme să fabuleze, infuzînd savant în realitatea obiectivă o nouă realitate mai tulburătoare, tocmai pentru că îl implică esențial într-un gest menit să-l desfidă frontal pe contemporani.

Ținînd seama de acest proces, pe cît de bizar, pe atît de frecvent, Valéry exclude ca pe un artificiu obstinația unora de a se menține în ambianța «*amăgitoare*» a destăinuirilor, a amintirilor. Există în volumul *Variété*, la capitolul destinat romanului lui Stendhal, un studiu aplicat și fără iluzii, despre ceea ce înseamnă, în cîmpul literaturii, dezvăluirea tainicului «*eu*», de care au beneficiat jurnalele intime și, în general, orice scriere cu caracter confesiv, mai mult sau mai puțin deghizat. «*Cine crede că se destăinuie, de fapt minte și fuge de adevărul care este ori fără valoare, ori îngrozitor și, în majoritatea cazurilor confuz. O mărturisire vizează fie gloria, fie scandalul; urmărește fie să se disculpe, fie să-și facă reclamă*».

Aprecierea din *Variété*, ușor detectabilă pretutîndeni în «*caiete*», se izolează uneori la adăpostul reflexiunilor cristalizate în jurul aceluia «*Ego*», integrat cu o notă particulară de comunicabilitate în circuitul ideilor pe care se sprijină și din care se încheagă «*caletele*». Din «*Jurnalul Eul meu*», scris în 1940, din felul cum expediază argumentele favorabile și cum le contrapune critic argumente contrare, tragem lesne concluzia că perspectiva unui Jurnal intim nu îl atrage. La scurt interval, în același an, îi cade victimă formula ca atare. În «*rețeta*» Jurnalului perfect pe care o propune, nu fără ironie, se află destule amănunte în stare să spulbere iluzia despre mult trimbițata sinceritate: «*Dacă ești hotărît să-l scrii, condimentează-l cu fleacuri picate, reale ori închipuite, nu contează*».

Totuși «*caiete*le» îl sollicită, e solidar cu ele. O scrisoare către André Lebey anulează paradoxal orice urmă de neîncredere și repulsie. Mai mult încă, acestor «*enigme ale ființei mele*» (caracterizarea îi aparține lui Valéry și se găsește în scrisoarea publicată în volumul *Lettres à Quelques uns*), le descoperă adîncimi neănuite: «*singura legătură stabilă care îmi probează continuitatea actelor proprii mele vieți, singura virtute, singura morală, singurul capital reprezentînd — fără îndolală ca plasament — o valoare pentru totdeauna pierdută*». Iar Jeaninei Valéry, îi atrage perspicace atenția: «*Din toate însemnările mele s-ar putea scoate un fel de volum. Dar nu eu sînt cel care trebuie să întreprind ceva în această direcție pentru că eu nu prețuiesc decît perfecțiunea, proiectînd asupra «*caletelor*», o dată cu aspirația de autor și scrupulul său de artist.*

Rămâne de văzut dacă putem numi, sau nu, «caietele» lui Paul Valéry drept Jurnal Intim, pentru că ele nu corespund întru totul formulei clasice. Scriitorul le remarcă, pe rând, când caracterul de «Jurnal de bord» (este chiar titlul de pe coperta caietului din 1894) când pe acela de «schemă naivă», ori de «dicționar», oscilând între «dicționar incomplet» și «dicționarul meu». Nu de puține ori pecetluiește însă pagina ori aliniatul nou cu un EGO, pus în valoare prin litere majuscule ori prin sublinieri energice. Valéry s-a întâlnit poate cu definiția cea mai bogată în semnificații, în 1905, când pune în circulație expresia «LE MOI PENSANT», comentînd-o în procesul său firesc de devenire: «un fel de a fi știut numai de mine, un mod spontan de a clasa și distribui fenomenele concomitente ori în imediata vecinătate, în raport cu reacțiile pe care le provoacă în mine».

Dar «caietele», în mișcarea lor cinematografică de cuprindere într-un sens foarte larg a unei existențe de mai bine de o jumătate de secol, surprind, în înălțurile savant neglijentă a gândurilor ori a fragmentelor de gânduri, esențialul:—surpriza lui Valéry în fața vieții și neliniștea lui atîta vreme cît nu reușește să înțeleagă și să-și explice «totul». «Cusurul» pe care i-l semnală odinioară Degas, cu admirație, marchează definitiv ființa spirituală a lui Valéry.

După parcurgerea Caietelor, cititorul rămîne cu sentimentul că de la o pagină la alta îl întîmpină un semen al său care are oroare de pasivitate, pentru care clipa de răgaz intelectual este dureroasă povară. Un fanatism al cunoașterii îl ajută să săvîrșească gestul activ al elucidării îndoielilor în complicitate cu timpul, cu știința modernă, cu filosofia, cu poezia, cu muzica. Memorabilă complicitate. Valéry își face un crez din tenacitate, din hotărîrea de a nu renunța chiar și atunci cînd primele rezultate ale căutărilor sale par a nu-i fi izbutit. Sau atunci cînd, bănuind inexactități sau ușoare oscilări, pune distanță între etapele de cercetare ale unui singur obiectiv. De la o vreme observăm că noțiunile ca *visul*, *spiritul*, *credința*, *conștiința*, *durata*, *înțelegerea*, *forța*, *timpul*, *spațiul*, *natura*, se repetă, revin pe paginile Caietelor străbătînd parcă adevărate prăguri de întrebări și confruntîndu-se mereu cu alte mijloace de depistare a esenței lor. Ca să definească de exemplu, *mișcarea*, mai bine zis, ca să-l pătrundă întreg procesul devenirii, pînă să ajungă la definiție, Valéry recurge la filosofie, la legile fizicii, transformă limbajul curent în formule și ecuații, însoțindu-le pentru a le da viață, de o imagine sugestivă, un desen în tuș reprezentînd rostogolirea valurilor mării. Sau mîna... Studiul mîinii ocupă un loc aparte în «caiete», ca și copacul, însoțind reflecțiile despre *acțiune*, despre *posibil*, într-un caz, iar în celălalt, reflecțiile despre *creștere*, despre *sensibilitatea materiei*, despre *static* și *dinamic*.

Ce alură deschisă adoptă Valéry față de metodele diverse de cunoaștere o dovedesc inscripțiile în alfabet persan, grecesc, rusesc, paginile care arată cum a înaintat în învățarea «teoriei variației numerelor», cum și-a însușit termenii referitori la «spațiul matematic» și «spațiul geometric», la «echilibrul stabil și nestabil», cum a înțeles valoarea «semnelor», magia «simetriei», relația cauză-efect» în domeniul esteticii, forța expresivă a «culorii», dependența dintre «formă», «număr», «ordin», «limbaj», etc.

Ne-am pus mai sus întrebarea dacă un conținut ca cel expus pînă acum poate fi trecut în rîndul jurnalelor intime. Precizăm că în «caiete» anecdota lipsește de desăvîrșire pînă în preajma războiului din 1916-1918. După 1920, amănunte legate de viața socială, propriu-zisă, a scriitorului încep să se înmulțească. Între 1924-1925 el călătorește. În loc de alte însemnări, «caietele» sînt pline acum de impresii despre orașe: Genova, Madrid. Mai tîrziu, cînd Valéry Intră în viața

politică, însemnările devin mai interesante, fiindcă se întregesc nu numai cu impresii despre moravurile vremii, ci și cu schițe fugare dar suficiente despre unele personalități la modă și, bine înțeles, cu desene: arhitectura tipică a unor orașe ca Praga, Roma, Viena, străzi la Bruxelles și Lausanne. Acuarele reprezentând vapoare, țârmuri de mare, pământ pierdut în imensitatea apelor, însoțesc însemnările despre călătoria pe Mediterana, în iunie 1925. Prilej pentru Valéry să-și țină un «jurnal de bord», nu livresc ca în 1894, datorat intelectului furat de cărți, ci palpitând de emoția descoperirii vieții numai între pământ și apă. Acum notează conștiințios datele, direcțiile spre care se îndreaptă vasul, peripecțiile pe timp de furtună. Tangajul se imprimă în scris, total ilizibil uneori.

Dacă aici domină culoarea și explozia bucuriei nestăvilită în fața naturii, după 1929 picturalul savuros face loc însemnărilor ordonate despre recepții la ambasade (sînt adăugate aici cărți de vizită, liste de invitați, menu-uri), compuse oarecum după un tipic de protocol, dar pe un fond de badinaj ironic. În schimb, în 1933 după o vizită la Mussolini, acuzîndu-se de duplicitate, Valéry se supune unui examen de o teribilă ironie.

Ironia ia cele mai diverse nuanțe și accente abia după 1934. Printre notele despre *atom, mit, echi-distanță, morfogenie, somn, simbolistica visului*, își fac loc altele despre *timpul pierdut, relativitate, memorie absolută, putere-acțiune-efect, intelect-sensibilitate*. În martie 1939, scriitorul își fixează anume zile ca să nu uite: vizita la o fabrică de armament, dejunul la un general german «în clipa de față nazist», starea de spirit din Ungaria, Slovacia. Continuă însă și modul său propriu de a căuta esența citorva noțiunilor: *limitele cunoașterii, cabotini literaturii, memorie-cliseu, credință*. În sfîrșit, o dată cu ziua de 3 septembrie 1939, cînd anunță: «ne trezim în plin război», faptele de viață, anecdota, chiar dacă nu predomină, nu mai este înghițită de nolanul de termeni abstracți ai «dicționarului». Războiul, ocuparea Franței, mișcările de trupe, starea de spirit a populației, atitudinea curajoasă a lui Valéry cu prilejul elogierii lui Bergson la Academie, în 1941, bombardamentele, alaiții, vacarmul zilelor de la sfîrșitul războiului, victoria, eliberarea și-au găsit exprimarea într-un limbaj profund, de multe ori simbolic, demn de gravitatea subiectului. După cum, simbolic și răscolitor este acum «dicționarul», deosebit de expresiv chiar numai prin simpla enumerare întimplătoare a citorva termeni: *viitorul, tratat despre prostia generală, Statul, elita, în căutarea EULUI, atenție, istorie!, conștiință, om-mașină, știința modernă, despre menirea scriitorului, musturarea timpului, MANE, THEKEL, FARES, teroarea, formă și fond, politică și natură, ideal, rezistență, rațiune, neant, iluzie, faimoasa problemă a libertății, urechi și gură, politică și religie, evenimente, variațiuni pe tema emoției, despre rolul adevărului, dialogul egoiștilor*.

Ne-am așteptat ca în ultimul an al vieții gesturile lui Valéry, în «caiete», să fie măsurate, sobre, pe măsura iubitorului de abstracțiuni și a omului care, grav și liniștit, într-o epocă tulbură, a afirmat în maniera sa atât de personală, valorile morale nepieritoare. Anul 1945 surprinde tocmai prin neconformism, printr-un ritm impetuos, abia umbrat de vreo mărturie nostalgică, după cum surprinde și prin ostentativă detașare de cuceririle civilizației moderne. La «dicționar» poate fi semnalată de asemenea preferința pentru noțiuni ca: *a face, putere, a simți, existență, valoarea clipei, formă, gust, eternitate, Univers, cerințele trupului, EU și NON EU, monarhia absolută și viața, bios, TESTIMONIA*.

Pe coperta caietului, început în 4 aprilie, Valéry desenează un copac, pe toată suprafața hîrtiei. Coroana schițează o ușoară înclinare, dar ea nu modifică impresia de arc de triumf vegetal, după cum nu o modifică nici legenda: «Încotro se încumetă copacul?» însoțită puțin mai jos de cuvintele «Blestemată Primăvară».

Ultimile rinduri, tremurate, șterse, nu sînt date. Ele sînt precedate de altele, scrise la sfîrșitul lunii mai. Nu e nevoie să le privim prea atent ca să înțelegem ce a însemnat pentru Valéry momentul cînd, dezarmat și totuși nonșalant, cu gîndul la viața-i sfîrșită, a așternut pe hîrtie constatarea: «Și, la urma urmei, am făcut ce am putut...».

Necobișnuit Jurnal intim, exprimînd prin abstracțiuni realități viguroase, generoase ale vieții în mijlocul căreia a trăit autorul lui !.

Recitate cu atenție, aceleași abstracțiuni dau la iveală și un interesant jurnal de creație, deloc improvizat, cum ar lăsa impresia la prima lectură. Înainte de a publica în volumul *Variété* rezultatele meditațiilor sale despre diferiți scriitori, în texte rotund încheiate și ca formă și ca fond, Valéry îi întîmpină mult mai convingător, în «caiete». Spontaneitatea dă, în cazul de față, nota înaltă a valorificărilor, spontaneitate care are obligatoriu înaintea ei experiența unei îndelungate verificări pe plan artistic. Racine, Hugo, Stendhal, Proust pierd, în «caiete», din somptuozitatea expunerii din volumul citat. Dar adevărul despre fiecare în parte nu este escamotat.

«Problemele» domnului Teste se aflau în «caiete», înainte de a fi fost reproduse în volum. La fel, pagini stinghere despre roman. Adunate și dispuse într-o ordine oarecare, ele dau o imagine elocventă despre autorul căruia André Breton îl atribuisse fraza de mare circulație: «La marquise sortit à cinq heures» (frază care, în paranteză fie spus, nu există în nici una din cărțile lui Valéry, dar îi rezumă perfect neaderarea la formula tradițională a romanului). «Caietele» sînt ecourile fidele ale întrebărilor pe care și le pune autorul în legătură cu *La Jeune Parque*, cu *Mon Faust*. Sînt convingătoare în acest sens, paralele — de mai multe ori reluate — între Mallarmé și acel obsesiv EGO, scris cu majuscule.

La capătul acestor observații este încă greu a ne pronunța ce reprezintă în fond «caiete» lui Valéry. Putem să-l parafrăzăm însă și să adoptăm pentru «caiete» definiția de «autobiografie spirituală»; așa cum el, într-o scrisoare adresată lui Gide, în 1917, și-a definit *La Jeune Parque*, drept o «autobiografie intelectuală».



Livrescul la Valéry

Termenul de *livresc*, aplicat cu deosebire poeziei, este utilizat tot mai mult astăzi de către critici, într-un mod pe cât de insistent pe atât de neprevăzut. Îl întâlnim tot mai rar cu sensul lui prim, care este unul neutru, și conform cărui mări tragici francezi, « imitatori » ai modelelor antice, pot fi socotiți poeți *livresți*. Original, autentic, *livresc* sînt, în cazul lor, termeni care nu se contrazic. Poezia *livrescă* în acest sens, adică poezia care împrumută motive *livresți*, este ușor de recunoscut și după numele proprii, elementele și referințele mitologice, istorice, literare etc., pe care le comportă. Tipică pentru acest fel de poezie ar fi, de exemplu, poezia *parnasiană*.

Termenul își dezvoltă însă în epocile moderne (literatura epocilor mai vechi nepunîndu-și genul acesta de problemă) și o accepție *pelorativă*, care tinde să o înlocuiască pe prima. În dicționare găsim pentru *livresc* definiții ca: « întemeiat numai pe cele citite în cărți », « care vine din cărți, care e pur literar, teoretic, opus lui practic, real, trăit, adevărat ». O poezie *livrescă* devine așadar suspectă de impostură, în măsura în care nu se întemeiază pe o experiență « trăită, adevărată » ci « numai pe cele citite în cărți ». În acest caz intervine probabil și ideea de *epigonalism*. Acestea ar fi, în linii mari, pentru critica mai veche, sensurile termenului, impuse și în limbajul curent.

În ultima vreme înregistrăm însă o utilizare mai bizară a termenului, cu alune-cări confuze de sensuri fie într-o direcție *pelorativă* (implicînd și alte motive decît cele tradiționale), fie într-una care marchează o apreciere evident pozitivă. Aceste noi accepții par a se fi creat pe măsură ce s-a impus — cu mare întârziere în adevăratele ei proporții, semnificații și consecințe — conștiința critice (nu ne referim la conștiința critică a poezilor înșiși, care, dimpotrivă, o determină) așa numita mutație produsă în domeniul poeziei în ultimele decenii ale secolului XIX.

Opera lui Valéry, cea poetică și cea teoretică, urmînd celor două mari tipuri de experiență poetică — a poezilor « vizionari » și « artiști » de la sfîrșitul secolului XIX care duseseră pînă la limitele posibilului ambițiile și virtualitățile roman-tismului — se constituie ca moment exemplar de cristalizare prin care poezia modernă capătă deplină conștiință de sine. Ea poate tocmai de aceea oferi un foarte bun punct de plecare celui care ar încerca o clarificare a noțiunii de poezie *livrescă* așa cum este ea înțeleasă astăzi.

Poezia lui Valéry este în primul rînd *livrescă* într-un fel oarecum apropiat de cel în care mării clasici francezi erau *livresți*, și acest mod de a fi *livresc* repre-

zintă, fără îndoială, alături de voința de ordine și de rigoare, unul dintre atribuțiile care permit a se vorbi despre clasicismul ei: ea utilizează numeroase motive mitologice, față de care poetul are până la un punct atitudinea unui clasic, în sensul că le adoptă în ciuda marilor lor circulații, a gradului lor de uzură. Poezia lui Valéry se folosește, pe linia aceasta a unui *livresc* foarte evident, și de un alt procedeu: cel al întrebunțării cuvintelor cu sensurile lor primare, termenul abstract recăpătându-și valorile sale concrete inițiale, atare polisemie, fiindcă nici sensurile uzuale, contemporane, nu sînt refuzate, ci dimpotrivă, prezența lor în conștiința cititorului este scontată, contribuind în bună măsură la « deschiderea » acestei poezii. Pentru a fi foarte corect receptată, cu toată bogăția ei de sensuri, ea ar trebui citită cu un dicționar etimologic și cu tratate de filozofie și de civilizație antică alături, operație fastidioasă, de loc propice, pe de altă parte, unei lecturi ideale de poezie așa cum o concepe un modern,

Compararea unor texte ale lui Mallarmé cu unele texte ale celui mai fidel discipol al său, ne arată că, spre deosebire de primul, care dă pluralitate de sensuri poeziei sale în primul rînd prin violentarea sintaxei, cel de-al doilea obține efecte similare mai puțin prin realizarea unor discontinuități și disonanțe la nivelul sintaxei (impresia de « anormalitate » trezită de poezia lui Valéry e mai puțin frapantă la acest nivel) cît prin vocabularul foarte special, artificial și compozit, și prin aluziile erudite. Mai mult decît Mallarmé, Valéry trebuie citit și cu ochiul și disponibilitățile unui filolog și umanist.

Vizînd însă o maximă deschidere, definitivă, în concepția lui Valéry, pentru natura însăși a poeziei (« Este o eroare contrarie naturii poeziei, și care ar ucide-o chiar, să pretinzi că fiecărui poem îi corespunde un sens adevărat, unic și conform sau identic cu cîteva gânduri ale autorului ») acest *livresc*, apropiat ca aparență de modalitatea lui clasică, există așadar la Valéry în funcție de un nou mod de a înțelege esența poeziei. Miturile, ca și etimologiile, devin sursă de sensuri plurale, printre care, dominant și ca frecvență și ca evidență, se impune cel al unei poezii a poeziei, adică al unei poezii care se autocontemplă în procesul de geneză. Pe de altă parte, recurgînd la marile mituri, poetul realizează acea « depersonalizare » prin care, din creație a « Inimii », poezia modernă devine creație a « spiritului ».

Dar foarte simptomatic și, la primă vedere, cu totul ciudat este faptul că uneori poezia numită azi de către critici « *livrescă* » nu operează cu recuzita clasică la care ne refeream. Contextele în care epitetul îi este aplicat ne vor duce către o neașteptată și considerabilă lărgire a sferelor noțiunii de *livresc*: nu ne înșelăm, credem, cînd afirmăm că se poate observa o tendință de asimilare a noțiunii de poezie *livrescă* cu cea de poezie care vădește o conștiință poetică radicalizată, adică dedublată (conștiință creatoare devenită totodată conștiință creatoare ce se autocontemplă și care, prin chiar exercitarea actului creator, meditează asupra esenței poeziei), definitivă pentru poezia modernă și ilustrată, pentru a nu cita de-

cit câteva nume, de Poe, Baudelaire, Rimbaud (« Asist la nașterea gândirii mele »), Lautréamont, Mallarmé, Valéry. Dar această esențială modificare de sens nu trebuie să ne surprindă prea mult dacă ne gândim și la alte similare modificări de sensuri survenite în urma noilor căutări ale poezilor, ca, de exemplu, cele suferite de termeni ca « sterilitate », sau « impersonalitate », sau « monotonie », — primul doi pentru prima oară « reabilitați » conform noilor poetici de Thibaudet în bine cunoscutul său studiu despre Mallarmé, iar cel de-al treilea de către Proust —, termeni care capătă semnificații pozitive, caracteristice pentru noua orientare a poeziei. Acești termeni nu sînt amintiți întîmplător aici, deoarece poetul livrează, în noua ipostază, pare a fi prin excelență poetul steril, monoton și depersonalizat. Poezia livrează în acest sens ar fi sinonimă cu o poezie « cerebrală », « abstractă », « rece », « nesinceră » în sensul special că poetul care o practică, își controlează și anihilează pînă la un punct prin inteligența lucidă, sentimentul, starea afectivă inițială. Precizăm că toți termenii citați mai sus sînt utilizați fie cu sensuri marcat pozitive de către marii poeți teoreticieni ai poeziei moderne și de către adepții lor, fie cu sensuri peiorative de către adversari. Mai precizăm că atare poezie « depersonalizată » (« Sînt acum impersonal, și nu acel, Stéphane pe care l-ai cunoscut, ci o aptitudine a universului spiritual de a vedea și de a se dezvolta prin intermediul a ceea ce a fost eu » — Mallarmé), cu mari ambiții gnoseologice, nu se opune poeziei vizionare, care practică ea însăși, și în scopuri similare, același gen de asceză, ci poeziei spontane, « sincere », sentimentale, naive, a poetului care « cîntă precum pasărea cîntă », poet de tip tradițional care este și foarte fecund de obicei. În care caz acuză și o mare varietate de creație. Utilizarea peiorativă, sau pozitivă a termenilor arătați presupune, la limită, opunerea însăși a celor două moduri fundamentale de a înțelege poezia, ca mimesis și ca antimimesis, și la opțiunea pentru unul dintre ele.

Modificarea de sens suferită recent de către termenul de livrează aplicat la poezie pare a se explica în felul următor: și în cele mai vechi accepții, un text livrează se subînțelegea a fi un text « fabricat », în măsura în care la alcătuirea lui se procedase cu ajutorul unor motive luate « la rece » din cărți și ordonate de către intelect. Or, în concepția nouă despre poezie, « fabricația poetică » (expresia îi aparține lui Valéry), adică intervenția unui control lucid asupra datelor prime furnizate de către subconștientul poetic în momentele sale privilegiate, se confundă cu însăși condiția poeziei: « Zeii, cu bunăvoință, ne dau fără a ne cere *nimic* în schimb, un prim vers, dar noi trebuie să-l modelăm (façonner) pe cel de-al doilea, care trebuie să se armonizeze (consonner) cu celălalt, spre a nu fi nedemn de fratele său supranatural. Toate resursele experienței și ale spiritului nu sînt de prisos pentru a-l face comparabil cu versul care ne-a fost dat în dar ». Întîlnim afirmații similare la Poe sau la Baudelaire, pentru care creația poetică trebuie să devină o știință, o adevărată matematică, la Mallarmé (poezia este « hazardul învins cuvînt cu cuvînt ») dar și la un poet *voyant* ca Rimbaud, pentru care poezia este

rezultatul unei «îndelungi, imense și deliberate (raisonné) dereglări a tuturor simțurilor». Pentru Valéry perfecțiunea poemului este sinonimă cu un «fals», falsul însemnând aici tocmai «fabricație poetică». El își concepe versurile ca pe niște «exerciții», soluții ale unei «ezitări prelungite între sunet și sens», reușite perfecte ale unui spirit lucid care, pe baza unor «daruri» oferite de «zei», compune, în virtutea unei «atitudini centrale care face în egală măsură posibile tentativele cunoașterii și operațiile artei», capodopere, conform unei metode infailibile ce tratează limba în mod matematic. Poezia, «sărbătoare a intelectului», nu poate deci exista decât și ca «dar al hazardului». Ambii termeni ai relației își au, atât pentru Mallarmé cât și pentru Valéry (dar, dintr-o altă perspectivă, un echilibru se realizează între cei doi termeni al relației și în cazul lui Rimbaud și al poeziei vizionare), o egală importanță, lucru uluit adeseori. Și în cazul lor, ca totdeauna în cazul poeziei adevărate, punctul de plecare este datul prim furnizat de sensibilitate («la forêt sensuelle» — Valéry), de viața subconștientului. Acest dat prim poate fi adus la suprafața conștiinței de o asociație sau de o rimă întâmplătoare, de o sonoritate accidental armonioasă sau disonantă, etc. (Mallarmé: «Să cedezi inițiativa cuvintelor»; Valéry: «Cimitirul marin s-a născut, ca majoritatea poemelor mele, din prezența neașteptată în mintea mea a unui anume ritm»... «O melancolică insomnie a dat naștere primului cuvânt; un robinet care curgea l-a zămislit pe al doilea. Aveam titlul; nu-mi mai rămânea decât să scriu poemul»). «Fabricația» aici înseamnă realizarea unui echilibru superior între irațional și rațional, care echilibru este însăși condiția operei — ca fapt de limbă — perfecte: «Există versuri pe care le găsești. Pe celelalte le faci. Le perfecționezi pe cele pe care le-ai găsit. Le «naturalizezi» pe celelalte. Dublă simulare în sens invers, pentru a ajunge la un fals: perfecțiunea... La fel de îndepărtată și de spontaneitatea pură, care este orice, și de producția în întregime voluntară, care este penibilă, filiformă, oricând putînd fi negată de altă voință, incapabilă de a și-l supune pe celălalt».

Această conștiință de sine a poeziei «fabricate» nuanțează termenul de *livresc*, în întrebuirile lui actuale, și într-un alt fel: el pare a fi aplicat — arătăm că utilizările lui sînt confuze și adeseori chiar contradictorii — poeziilor care, prin chiar poezia lor, «se situează» față de tot ceea ce s-a scris pînă la ei, situare polemică și care poate merge pînă la contestarea poeziei, a literaturii în general. E o contestare din exces de cultură, exprimînd nevoia unei conștiințe artistice superioare de a-și găsi un limbaj propriu, prin care se afirmă o poezie profund nouă. Astfel, în mod paradoxal, sînt numiți *livrești* tocmai poezii (Mircea Ivănescu, în poezia românească, ni se pare un caz exemplar în acest sens) ce nu mai cred în «literatură», și care încearcă să evadeze din ea prin diferite procedee, ca distanțarea ironică sau ca «prozaizarea» limbajului poetic, prin care se constituie de fapt un nou limbaj poetic, de o mare eficiență.

Toate aceste nuanțări, la care s-ar putea adăuga, fără îndoială, și altele, ne duc, invariabil, către o constatare: în mod mai mult sau mai puțin conștient, critica de poezie tinde să utilizeze astăzi termenul de *livresc* — indiferent de valorile pozitive sau negative pe care i le acordă, uneori în mod indistinct și contradictoriu — în funcție de potențarea atitudinii poetice autoreflexive, atitudine, pe de altă parte, definitorie pentru poetul modern.

DOCTORUL FAUST moartea unui trop

Atunci cînd omul a înfruntat cunoașterea — mai întîi pentru că prin cunoaștere el s-a despărțit de creație, de natură, ridicîndu-și-o împotriva; apoi pentru că stăpînirea unei asemenea puteri nu se dobîndește decît cu greu, adeseori gîndirea dînd naștere ea însăși unor monștri cu nimic mai prejos decît cei ai somnului rațiunii. Doctorul Faust — despre care fle-ne îngădult să credem că, imaginat la începutul epocii moderne, atunci cînd gîndirea se strădula să lasă din forma ei magică pentru a deveni știință, va dispărea odată ce se va fi consumat printr-un mecanism încă, firește, nebănuit, încrederea noastră în grimasa pozitivismului — Doctorul Faust, spuneam, a măsurat printr-un destîn exemplar această primejdie.

Și întrucît, pentru el, diavolul este altceva decît însăși chemarea cunoașterii, Valéry este îndreptățit să spună în Faustul său: *Mon Faust — ébauches* că noi am semnat pactul dintru început întrucît, prin chiar nașterea noastră, am pășit în cum-păna gîndirii: *Dac-am avut de-a face cu Diavolul? Firește. Ca toată lumea. Știi pe cineva care să nu fi avut de-a face cu el? Așa ceva nu se poate! Cum să faci? Ar trebui să nu gîndești, să nu vizezi, să nu simți . . .* de fapt, în termenii unei alte mitologii, Valéry se întîlnește aici cu Gide al cărui Icar — *Journal de Thésée* — înfruntînd un același dușman, a rămas răcît în ținuturile plinei de farmec beții unde min-tea, supusă încîntătoarelor erori, a căzut în ispită mișcărilor pure ale gîndirii.

Și nu e lipsit de importanță să atragem aici atenția asupra acestui comun avers-timent pe care două spirite într-atît de înalte îl dau, alt fapt semnificativ, simultan, mînuitorilor de Idei atît în *Journal de Thésée* cît și în *Mon Faust*, datate din 1946. Se cuvine, oare, să vedem în acest blam dat gîndirii semnul unei schimbări, semnul unui eșec? Pentru a putea răspunde acestor întrebări să căutăm mai departe, lă-sîndu-ne călăuziți de schițele dramatice ale lui Valéry, semnificațiile pericolului dezvăluit prin zbaterile Doctorului Faust.

Condamnați, așadar, pierduți dintru început, nu ne mai rămîne decît răs-cum-părarea adică, în termenii de rigoare aici, răsturnarea relației noastre cu cunoaș-terea sub a cărei putere ne naștem și pe care, acum, trebuie să ne-o spunem; sîm-tem hărăziți deci, prin însăși ceea ce constituie esența noastră de oameni, unei anevoloase lupte cu diavolul care nu este nimic altceva decît gîndirea pură ispitîndu-ne spre eroare; dar *Încetul cu încetul și anevole* — îi spune Faust diavolului — *oamenii au învățat să atingă înseși principiile vieții. Ascultă-mă ce-ți spun: de-acum înainte ei știu cum trebuie să facă spre a nu se mai rătăci înlăuntrul propriei lor gîndiri. Ei au înțeles că gîndirea ea singură nu poate să ducă decît la greșală și că, așadar, li se cade să o supună experienței; diavolul nu este, deci, decît gîndire des-*

fășurată în afara lucrurilor, gândire care în mod paradoxal, hrănindu-se din sine își pierde astfel propria sa esență, așa cum, printr-un intraductibil joc de cuvinte, îl definește Faust pe Mefistofeles: *Tu n'es qu'un esprit. Jamais esprit n'a eu d'esprit. Etre n'est pas avoir*. A fi nu înseamnă a avea altfel spus, ființa în sine nu reușește să umple spațiul oferit fiecărui lucru prin fire așa cum nici măcar ființa gândirii nu poate umple propriul său loc: ea trebuie să albă, adică să-și dobândească din exterior un obiect străin pe care să-l gândească. Altfel spus, ea este tranzitivă: neajungându-și sieși, nu poate trăi decît prin simbioză, unindu-și ființa cu ceea ce constituie averea, întemeindu-se pe această posesie. Ori lumea locuită de om se naște atunci, la rîndul ei, din această dublă incompletitudine: în toate obiectele lumii, fără a excepta gândirea, se manifestă o fundamentală nedesăvîrșire, iar, pe de altă parte, gândirea, ea însăși suferind de această insuficiență, nu-și dobîndește adevărata valoare decît îndepărtîndu-se de sine spre a se întemeia pe obiecte: diavolul, în versiunea lui faustică, este mai întîi un damnat — semn, firește, al nedesăvîrșirii, al insuficienței — iar apoi, în esența lui, o forță tranzitivă existînd numai în măsura în care reușește să-și exercite puterea asupra culva — ori prin această dialectică Valéry deschide în lume acea neașteptată dimensiune înlăuntrul căreia elementele existenței se oferă omului printr-o nouă calitate a lor, care nu este alta decît aceea de a fi în mod fundamental obiecte de gândire, adică de a fi cu o semnificație. Scăpate însă astfel din esențialitatea lor, dintr-un mod de concepere, sub oricare forme, întotdeauna platonice, mișcările petrecîndu-se nedesmințit doar la acel nivel convențional și sarcastic denumit Suprafața lucrului, lată că dintr-odată, lucrurile, printr-o răsturnare de sensuri petrecută aproape sub ochii noștri, lucrurile, devenind semne, adică, și mai precis încă, semnificații neînsemnați ai unei semnificații supuse — prin gândirea neîncetărilor modificări pe care contextul continuu în alcătuire al prezențelor-în-lume le întreține în fiecare dintre termenii săi, unui proces de neîncetată alunecare, lată că lucrurile, de-abia acum, se organizează într-un univers în adevăratul sens al cuvîntului istoric. Ori, întemeietor al acestei noi adîncimi a obiectelor, omul el însuși se vede definit prin funcțiile pe care numai prezența lui le-a trezit în lucrurile devenite astfel altele: în același timp descoperitor al obiectelor existînd dintotdeauna la locurile lor anume dar și creator al lor întrucît, sub atingerea lui care le investește cu semnificație, ele se deșteaptă în profunzimea lor către o nouă viață, ca și cum, printr-o imensă vrajă, Inimile omului ar fi fost ascunse în lucruri. Adică, pentru a ne reîntoarce la Paul Valéry și la limba lui său mitologic, povestea Faustului său nu este altceva decît aventura omului care scapă din capcana spiritului pur și se apleacă, îmbogățindu-le cu semnificații, asupra obiectelor: *Pipăi*, spune Faust, *și printr-un același gest gîdesc și creez realul*. Concentrînd în asemenea cuvinte, prin efortul unei întregi cărți, Ideea trăirii noastre prin semnificații, Valéry, sîntem ispitiți să credem, împinge spre moartea sa ca trop figura științistă a Doctorului Faust.

Contradicția la Valéry

« Nu aspira, suflet apropiat, la viața eternă, ci istovește cîmpul posibilului »

PINDAR

« Valéry era un om prea inteligent pentru a fi un filosof » — scria T.S.Eliot într-o mărturie omagială, referindu-se la absența acelei credințe durabile care și fi făcut din gîndirea sa un sistem. Într-adevăr, inteligența sceptică și melancolică a lui Valéry respingea organic o asemenea întreprindere, actele ei înscrind un *criticism* prelungit pînă la marginile poeziei.

O credință anume nu poate fi asumată fără o anume ignoranță. Această dialectică nu e rostită ca atare de Valéry dar înțelegem că refuzul credinței vine la el din oroare față de ignoranța pe care o presupune. Căci un sistem ori o concepție coerentă, un punct de vedere ferm și definitiv, nu se pot constitui decît prin ignorarea altor ipoteze, prin ignorarea *posibilității* înseși. Un om pornit să-și cultive și să-și verifice inteligența, ca Valéry, un om dornic să înțeleagă și să justifice totul, nu putea scăpa de presimțirea unor soluții fie și potențial diferite de a sa, dacă nu chiar opuse. El se simte amenințat de posibil, ceea ce îl face să se teamă și de inteligență, să înfrîngă tendința ei de a-l fixa într-o certitudine.

Căci cu cît o certitudine e mai înaltă și mai cuprinzătoare, cu atît ea ar putea opri în mal mare măsură cunoașterea la stadiul pe care l-a atins. În același timp, adoptarea definitivă a unui punct de vedere n-ar fi posibilă, fără sacrificarea libertății interioare care e rațiunea de a fi a spiritului.

Dar acestea nu sînt decît explicații deduse. Gîndirea valéryană e în alertă continuă, neliniștea gnoseologică o apasă ca o fatalitate: « Ce e un om care nu caută? Eu merg atît de departe în sensul acestei involuntare dorinți, încît nu pot să concep că se poate găsi, că te poți fixa ».

Căutarea permanentă e, așadar, în același timp dorință și necesitate, inteligența lui Valéry vrea — și nici nu poate altfel — să fie mereu « în act ». Imaginea lumii desfășurată în nuanțe și alternative o face neîncetătoare în absolut, devenirea atît de greu de acceptat o face temătoare și atentă la posibil. Ignoranța ar însemna tocmai incapacitatea de a prevedea și de a cuprinde diversitatea posibilului. Imaginația posibilului e imaginația diversității și a consecințelor. Ea îl obligă pe Valéry să-și amîne concluziile și să întîrzie în preliminarii, să se exerseze în speculații fragmentare, evitînd punerea lor de acord într-o structură neclătinată. Parafrazîndu-l, am spune că el « nu gîndește, ci așteaptă să gîndească ».

Pentru a nu fi surprins ori contrazis de posibil, gîndirea lui încearcă să acopere cît mai mult din suprafața imaginată a acestuia, să fie *cumva*, *pretutindeni*, *fără să aibă tăria de a rămîne undeva*. Mai mult decît atît, fără să evite *contradicția interioară*. Parcă anume spre a nu fi descoperit și contrazis din afară, spiritul valéryan se contrazice singur.

Într-adevăr, contradicțiile sînt destul de frecvente în operă pînă la a crea impresia că aproape că nu există părere căreia să nu i se poate răspunde cu un contra-

adevăr avînd aceeași apartenență. O bănuială stăruie asupra textelor lui, aceea că oricînd putem găsi anumite afirmații amendate ori suspendate prin implicații deductibile și confruntări ulterioare.

A susține consecvent un anumit punct de vedere înseamnă a ignora altele posibile, și odată cu ele, complexitatea însăși a obiectului, dar a susține puncte de vedere diferite (uneori chiar opuse) despre același obiect, înseamnă o ignorare încă mai ciudată. Ori, dimpotrivă, semnificativă. Înseamnă să devii un martor al schimbărilor, înseamnă să lași să se verifice prin tine contradicția veșnică a lucrurilor, instabilitatea lor.

E greu de închipuit că Valéry ar putea fi un martor inconștient, că lucidității lui i-ar fi putut scăpa propriile contradicții, că acestea ar fi, deci, involuntare. Greu de admis, la fel, presupunerea că aceste contradicții s-ar datora mutațiilor unei conștiințe în continuă și firească devenire. Căci Valéry nu e un autor care devine, ci care este. Într-un fel, gîndirea lui nu are istorie, ea trebuie privită în totalitate și sincronie, chiar dacă activitatea sa de lungă durată presupune schimbări firești de poziție. Valéry se schimbă dar abia raportarea la diversele tendințe și momente de cultură la care a participat face perceptibilă această schimbare. Nu putem consemna cu toate acestea — mai ales în comparație cu alți autori — schimbări esențiale de la debut la operele de bătrînețe, de la « Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci » la « Faustul » lui.

Nu-i mai puțin adevărat că un autor se poate raporta la o lucrare mai veche a sa, ca la ceva trecut, depășit și străin, fără s-o mai recunoască altfel, decît, eventual, ca pe o treaptă spre ceea ce reprezintă și ceea ce îl reprezintă acum. Astfel de contradicții în timp sînt frecvente și explicabile în devenirea dramatică a unei gîndiri.

Dar nu despre o asemenea situație e vorba la Valéry pe care îl vedem în aproximativ aceeași perioadă creatoare propunînd ori apărînd puncte de vedere diferite. Mai mult, un punct de vedere nou al lui Valéry nu-l anulează pe cel vechi, ci-l completează și autorul însuși pare că se recunoaște în ambele în egală măsură. De altfel, alternanțele și revenirile caracterizează activitatea lui. În același timp, fiecare din aceste afirmații diferite se dezvoltă firesc și logic în perspectiva lor separată, apărîndu-ne fiecare ca verosimilă și convingătoare.

Dacă acceptăm că cel ce gîndește este — atît cît se poate — același, și că modul cum gîndește este — de fiecare dată — ferit de reproșuri, coerent, valid, pertinent, înseamnă că obiectul însuși aflat în discuție oferă mai multe laturi din care poate fi privit și sugerează ca atare mai multe soluții care-l pot satisface. Înseamnă că acest obiect există într-un mod complex, ireductibil la o unică perspectivă, și că autorul își schimbă intenționat poziția pentru a explora cîmpul posibilităților lui.

Așadar nu timpul este agentul contradicției la Valéry, originea ei pare că nu se află în devenire, ci în punctele de plecare. Deosebiri de vederi asupra aceleiași probleme se datoresc abordării ei din locuri spirituale diferite.

Dacă ne gîndim că în centrul meditației sale s-a aflat cu precădere *creația* — natura, formele și efectele ei — atunci ne explicăm de ce contradicțiile lui dau seama despre statutul paradoxal al spațiului artistic și despre dificultățile apropiării lui. În cadrul acestui efort și-a interzis Valéry, cu o cruzime de moralist, orice iluzii și a încercat să evite orice excese, mai puțin pe acelea ale inteligenței. Resursele și deficiențele limbajului, aporiile actului creator sînt puse în lumină în textele lui cu o lucidă fervoare. În așa fel încît, contradicția la care e adus

subiectul devine revelatoare pentru obiect. De vreme ce aceeași mașină de gândire, aplicându-se la fel de riguros asupra aceleiași probleme, ajunge la soluții diferite, înseamnă că nu există o soluție unică, general și etern valabilă, ci ipoteze diferite descoperite din unghiuri diferite.

Dar care sînt aceste contradicții? Nu vom putea întîrzia prea mult în expunerea lor fără riscul de a ne lăsa abătuți de atîtea alte necesare și seducătoare disocieri. E destul să urmărim cum « se împacă » intelectualismul cu antiintelectualismul în diferitele definiții pe care le dă Valéry poeziei, sau să observăm cît de des se încredințează hazardului acest adversar al spontaneității și al improvizatiei. Și — printre altele — ideea că « limbajul construiește de la sine », cît de aproape e de « dicteul automat », ceea ce ar putea explica într-un fel stîmna paradoxală de care s-a bucurat Valéry în fața suprarealiștilor. Dar iată o altă idee asupra căreia merită să ne oprim mai mult de o clipă — *impersonalitatea creației*.

Puțini artiști moderni au ținut ca Valéry la impersonalitatea creației și încă mai puțini au încercat în egală măsură să îndepărteze orice aderențe biografice printr-un efort continuu de abstractă meditație. El e dintre acei moderni care au absolutizat condiția creației nu prin exaltarea vană a personalității ireductibile ci, mult mai dificil, prin proclamarea anonimatului fiecărei opere autentice.

După Valéry, « adevăratul făuritor al unei opere nu e pozitiv nimeni ». Sau, în altă parte; « ceea ce creează în noi nu are nume ». De altfel, încă în « Introducerea » (din tinerețe) la metoda lui Leonardo da Vinci, el își exprima convingerea că omul de geniu e lipsit de identitate fiind o întrupare a unui spirit pur, deductibil din cîteva constante al operei. O cercetare biografică mai degrabă întunecă decît clarifică figura creatorului. Tot Valéry imaginează o istorie artistică sau literară ca o istorie a spiritului producător de forme, « fără ca un singur nume de autor să fie pomenit ».

Dar cu toate acestea, exact în momentele în care abstractizarea și reducția ajung în preajma limitei, soluțiile sînt mai reflexive ca niciodată. Prin chiar consecvența gândirii sale, Valéry e adus într-o stare de involuntară confesiune.

În același timp, însăși dialectica ideilor sale, fie și neîntoarsă « cu picioarele pe pămînt », sugerează corespondențe ce trebuie luate în considerare. Omul nu poate fi expulzat din creația sa. Modul de a gândi se arată în ultimă instanță omolog unui mod de a fi și opera cea mai impersonală trădează o apartenență organică.

De altfel, el însuși — parcă pentru a îndepărta interpretări unilaterale va recunoaște, fără vreun sentiment contradictoriu: « Nu există teorie (s.n.) care să nu fie un fragment cu grijă pregătit al unei autobiografii ». Și, despre « Tînăra Parcă », pentru a nu lăsa vreun echivoc (în acest sens) nici asupra poeziei: « Cine va ști să mă citească, va citi o autobiografie în formă ».

Sîntem confrunțați aici cu una din numeroasele ambivalențe valéryene, poate cea mai apropiată de centrul formator al personalității și al operei sale.

Contradicția poate fi considerată drept un semn al complexității obiectului, dar și al *libertății interioare* nesacrificate de autor în favoarea unei opțiuni. Contradicția vine așadar și din neasumare. Am văzut că Valéry e un martor conștient al complexității lucrurilor; el însuși s-a simțit probabil prea complex, pentru a ceda unei singure înclinații, unei singure direcții de idei, din cîte îi stăteau în putință. Refuzul de a fi ceva anume nu e altceva decît refuzul opțiunii, refuzul de a deveni vulnerabil printr-o certitudine și refuzibil la ea astfel.

Acest teoretician al limitelor își îngăduie cele mai neprevăzute libertăți — chiar și pe aceea a contradicției. Acest gânditor riguros, evită să-și aducă toate gândurile la coerență, să-și încheie meditația într-un sistem.

Fără să supralicităm rolul «sistemului», ne putem întreba cum de nu a văzut în el Valéry o limită stimulatorie, profitabilă?

Adevărul este că el a recunoscut ori a inventat limite în toate demersurile sale, mai puțin în acela — de strictețe conținută — al propriei inteligențe. Dar nici un gând nu va fi ultimul, și, fără limite, inteligența însăși e amenințată de sterilizare. Neîncrederea în totalitatea închisă a filozofilor i-a interzis lui Valéry speranța că sistemul său ar putea fi adecvat — fie și printr-un hazard fericit.

Dar abia în coerența finală a unui ansamblu de gândire se află proba ultimă a lucidității, abia *atunci* și *acolo* hazardul e învins cu adevărat. Valéry s-a oprit undeva la mijlocul drumului, deși putem la fel de bine să credem că pînă acolo ducea drumul *lui*.

Atitudinea lui Valéry este atitudinea unui *om singur*. («Ce poate un om? — îi plăcea să se întrebe.) Mai mult, am fi tentați să spunem — și aceasta a fost chiar tentația lui! — că atitudinea lui e atitudinea *singurului om*. El se raportează la dificultățile gândirii și ale creației ca și cum ar fi singurul chemat să le rezolve. Privită din orizontul larg al efortului uman spre cunoaștere, atitudinea lui ne apare ca esențial egotistă. El explorează cîmpul posibilului, ignorînd (iată ignoranța regăsită!) faptul fundamental că achizițiile, fie și momentane, ale umanității se fac ansamblul unei culturi și în devenirea unei istorii, nu în limitele unei gândiri personale.

În ciuda perspectivei clasice, pe care o adoptă deseori, efortul lui e unul *privat*, nu *integrat*. Tensiunea care-l consumă, în același timp provocată și suportată, e tensiunea între propria ființă și propria gândire: «Ceea ce gîndesc îmi ascunde ceea ce sînt». În oglinda obiectului contemplat, el se caută și se regăsește pe sine. A voi să dai seama *despre tot*, fără să te dai cu totul în *ceva*, a vorbi numai *prin tine* despre tot, înseamnă să fii în același timp «trup și hrană sieși» și, din acest punct de vedere, Valéry adoptă masca de tragic scepticism a lui Teste — fantoma născută din «chinul dulce al tristeții lui».

PAUL VALÉRY mediteraneanul

Centenarul nașterii lui Paul Valéry ne oferă prilejul de a urmări în el, mai ales pe poetul mediteranean. Printr-un circuit, parcă prevăzut și organizat de el însuși, acest meridian născut la Sète, pe Coasta de Azur, a rămas fidel peisajului marin însoțit, copilăriei și adolescenței petrecute la Montpellier, un adevărat mediteranean prin experiență, vocație și exercițiul condus conștient și lucid. Tot la Sète, în fața mării din *Le Cimetière marin*, i se odihnește trupul. Președinte al Centrului Universitar Mediteranean de la Nice încă din 1933, denumit recent Universitatea « Paul Valéry », el a cultivat cu fervoare marile tradiții umaniste ale geniului mediteranean, opuse cu dârzenie degradării morale în condiția « crizei spiritului. »

Alături de Marcel Proust, el a denunțat excesele biografismului pozitivist din istoria literară sorbonardă, condusă de deviza lui Sainte-Beuve, « tel arbre, tel fruit », stabilind cu finețe deosebirea fundamentală, în cercetarea și înțelegerea scriitorilor, între *omul*, cu viața lui de fiecare zi, și *eul pur*, *creatorul*, cu universul lui imaginar, din care se elaborează opera. În realitate, trebuie să recunoaștem un schimb continuu între biografia scriitorului și făuritorul operelor, cunoscut mai curând prin el însuși (« par lui-même »), din scrisul lui, texte publicate, memoriile, scrierile, măturii relative la procesul de creație, ideal estetic și morale. În acest sens, colega noastră Cornelia Bejenaru a folosit inteligent și cu talent elementele biografice în remarcabila sa teză de doctorat *Paul Valéry, le drame de l'intelligence*, susținută acum doi ani la Universitatea din Iași.

În adevăr, nu se puteau explica etapele de dezvoltare ale lui Valéry fără a face apel la climatul mediteranean în care s-a format, în spiritul luminos al Eladei, căreia revista *Secolul 20* i-a închinat un număr special de înaltă ținută. Romanticul adolescent, parnasianul de inspirație mitologizantă, simbolistul clasic, esteticianul ascuțit și moralistul sceptic care îl amintește pe Montaigne, nu se puteau explica fără un apel susținut la climatul Sudului, la relațiile lui literare, capitale în orientarea poetului, la criza de la Genova din 1892, la anii de tăcere și interiorizare, până la succesele lui strălucite, când devine poet oficial, în plină glorie mondială. Iar în ultimii ani, nu s-a mai putut scrie nimic nou despre om și operă, fenomene întreținute dialectic, fără consultarea celor 32 de volume postume de *Cahiers*, extrase până acum din cele 250 de caiete cu însemnări zilnice lăsate de el, măturii revelatoare asupra problemelor ridicate cu privire la literatură, la noțiunea de poet, poezie și limbaj poetic, la munca scriitorului. Aici găsim desfășurarea dramatică a celor două aspecte aparent contradictorii din om și scriitor, dintre *eul pur*, în căutarea febrilă de esențe, sceptic până la perspectiva neantului, și *omul*, îndrăgostit pătimaș de viața concretă, peisaj, oameni și artă.

Fără a-l relua biografia, voi înfățișa liniile mari ale operei lui de poet mediteranean, cu referințe sau aluzii la evenimentele din viață care i-au marcat și treptele de dezvoltare ca poet, teoretician, gânditor și artist al cuvintului, discipol devotat al lui Mallarmé. Voi folosi cât mai larg propriile indicații ale scriitorului privitoare la tehnica sa de creație literară, condusă de principii riguroase elaborate pe parcurs și adesea reluate în articole, eseuri și mai ales în bogatele sale *Cahiers*. Reșin deci din activitatea lui literară câteva momente importante în formarea scriitorului

și a teoreticianului. *Album de vers anciens* grupa în 1920, la insistența prietenilor André Gide și Gallimard, versuri de tinerețe, în care se manifestau elemente romantice, mitologia greacă transpusă în simboluri tratate parnasian, preludiu la ralierea lui la școala simbolistă. În 1892, se situează « noaptea de la Genova », când, într-o formă de iluminatie, simte pericolul din viața sentimentală și nevoia imperioasă a unei « activități intelectuale », organizată riguros în sensul cunoașterii de sine, părăsind pentru 20 de ani creația literară, retras la Paris în « minăstirea intelectualului », după expresia unui critic. Atunci publică două eseuri hotărâtoare pentru noua orientare, într-o analiză luminoasă a două personaje în care își intruchipează scriitorul Idealul spre care năzuia cu toată puterea, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895) și *La Soirée avec Monsieur Teste* din 1896. De Leonardo îl apropia spiritul universal al omului Renașterii, artistul complet, arhitect, pictor, poet și umanist, cu deschideri largi în toate domeniile de creație. Monsieur Teste, după latinescul *testis*, (martor) un *alter ego* al scriitorului nostru în căutare de metodă, cerebralul prin care Valéry întreprinde explorarea eului intim, cu metoda spiritului critic cartezian. Poetul s-a apărat de asimilarea propusă de critici între el și Monsieur Teste. Totuși, reluarea acestui personaj simbolic într-o serie de eseuri de după 1924 până la un text postum, *Fin de Monsieur Teste* din 1946, unde folosește unele fragmente din *Cahiers*, atestă înrădăcinarea morală a enigmatului personaj cu Valéry. Printre problemele ridicate metodic în jurul lui Teste-Valéry, remarc fenomene intime ca introspecția, cultura intelectuală, interesul pentru geneza și elaborarea operelor, conștiința de sine, rigoarea gândirii și a limbajului, oroarea de « literatură ». În cei 20 de ani de asceză, Valéry își impune disciplina unor « exerciții » care să-l maturizeze și să-i dezvolte « potențialul » intelectual.

El revine la poezie cu poemul *La Jeune Parque* din 1917 și cu volumul cel mai cuprinzător de poezii *Charmes* (după latinul *carmina*, cîntece, incantații) (1922), operă care îl afirmă definitiv. Între timp, el formulează stăruitor o întreagă poetică prin prefețe, articole, interviuri, grupate în cele 5 volume de *Variété* și prin cursul de *Poetică* de la Collège de France. Esența poeziei, limbajul poetic, creația unui univers poetic îi apar categoric deosebite de celea ale prozel. Poezia se reduce la o problemă de limbaj. Ea este « un limbaj în limbaj », caracterizat prin « sunet, ritm, apropieri fizice între cuvinte, efecte de inducție, influențe mutuale. » Numai un asemenea limbaj poate construi arhitectonic universul poetic al scriitorului și specific « poeziei pure », nu în sensul mistic dat termenului de abatele Bremond, dar în acel de muzică interioară, armonie și construcție riguroasă, după constrîngerii consimțite și învălinate de scriitor prin metodă și muncă perseverentă. El se ridică împotriva separației didactice dintre fond și formă. « Les rimes, les allitérations d'une part, les figures, tropes, métaphores, de l'autre, ne sont plus ici des détails et ornements du discours, qui peuvent se supprimer : ce sont des propriétés substantielles de l'ouvrage; le « fond » n'est plus cause de la forme; il en est un des effets » (*Mallarmé*). Se poate realiza poezia pură, poezia absolută, numai prin această contopire organică între lumea imaginară a poetului și mijloacele limbajului poetic, la care se adaugă și o prozodie riguroasă. Valéry stăruie asupra raporturilor reciproce între cele două serii de elemente. De aici și refuzul lui de a lucra pe baza inspirației, mit romantic depășit. El recunoaște că nu se poate refuza ideea de inspirație. Dar ea nu ne dă decât frînturi, ritmuri izolate care impun poetului alegere și apoi muncă lucidă și conștientă. « Les dieux nous donnent, gracieusement, pour rien, tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et n'être pas indigne de son aîné surnaturel » (*Au sujet d'Adonis*). Și ne dă ca exemplu ritmul decasilabic care l-a obsedat cîva timp și pe schema căruia a compus cele 22 de strofe savant construite ale

Cimitirului marin. Iată și cunoscuta frază prin care el opta pentru elaborarea conștientă, așa cum o arătase deja Edgar Poe în *Principiul poetic*, lăsând organizarea operelor în sarcina unui mare efort de creație în deplină conștiință de artist: « J'ai-merais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'oeuvre d'entre les plus beaux ». (*Lettre sur Mallarmé*) O asemenea muncă presupune meșteșug poetic, așteptare și răbdare în « așteptarea cuvântului neașteptat ». Amintesc versurile din *Palme*:

*Patience
Patience dans l'azur.
Chaque atome de silence
Est la chance
D'un fruit mûr.*

Valéry admiră arta Eladei și desăvîșirea ei, față de care romantismul îi apare ca o slăbiciune. « Un romantique qui a appris son métier devient un classique ». « Classique est l'écrivain qui porte une critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux », scrie el în *Situation de Baudelaire*. Splendidul *Cantique des colonnes* din volumul *Charmes* este un adevărat imn închinat perfecțiunii clasice și artei de a spiritualiza materia. Poetul a subliniat ideea și printr-un desen stilizat care sugerează armonia realizată de arhitectul elin:

*Douces colonnes, ô !
L'orchestre des fuseaux !
Chacun immole son
Silence à l'unisson.*

Aceasta explică și afirmația lui că « une oeuvre n'est jamais achevée » și că orice poem este de fapt « un état d'un travail qui peut presque toujours être repris et modifié ». Sînt elocvente variantele succesive ale poemelor sale, considerate, chiar în forma lor ultimă, ca « poezie deschisă », ambiguă, care poate fi interpretată în moduri deosebite de cititori. *La Jeune Parque*, inițial poem de 40 de versuri, a fost amplificat pînă la 512 versuri, după o muncă de patru ani pe manuscris și mai bine de o sută de reluări.

Poetul pune singur problema obscurității din poemele sale, atribuită tot de el mai multor factori: « natura subiectului », dialogul dificil dintre poet și cititorii nelnițiați în fața unei poezii cerebrale, în fine, densitatea clasică realizată prin « prescurtări și elipse care deconcentrează spiritul cititorului », « acumularea pe un text poetic a unor munci prea prelungite », după propriile lui cuvinte. « L'obscurité d'un poème, » scrie el, « est le produit de deux facteurs: la chose lue et l'être qui lit ». Faptul că poemele lui Valéryene ca *La Jeune Parque* sau *Le Cimetière marin*, precum și volumul *Charmes* au făcut obiectul multor exegeze savante și pătrunzătoare, toate motivate, după optica particulară a fiecărui critic, confirmă punctul de vedere de mai sus și aparent paradoxal al poetului. Adaugă că « noua critică franceză » a acceptat ideea aceasta de « poezie deschisă », studiată ca fenomen modern și de italianul Umberto Eco în volumul *La poesia aperta*.

Poemele lui Valéry tratează aspecte ale « dramei Inteligenței », discutate de Marcel Raymond și tratată amplu de Cornelia Bejenaru. Este o poezie intelectualistă, poezie de cunoaștere în care se petrece « drama interioară » a scriitorului, unde se contrazic cele două aspecte antagonice: poetul cerebral torturat de rea-

lizarea absolutului, punct suprem al poeziei pure, și omul care trăiește o viață concretă, privită pătimaș, senzual chiar, într-o experiență existențială. Simbolul, viziunea și muzica, compoziția muzicală salvează abstracția. De pildă, *La Jeune Parque* urmărește în această figură mitologică deșteptarea conștiinței lucide de sine însăși a tinerei, frământare chinuitoare încheiată prin revenirea imperioasă la natură, după o trecere nesimțită de la somn, vis și amintire, la real și sete de viață.

Volumul cel mai cuprinzător pentru expresia literară a dramei inteligenței la Paul Valéry este desigur culegerea *Charmes* din 1922. Fiecare din cele 22 de poezii reprezintă o experiență, un exercițiu intelectual, însumat în simboluri luminoase sau în lupta acestora cu aspecte sumbre. După poet, ele au fost compuse, ne spune el, « într-o stare de virtuozitate ascuțită ». Și într-adevăr, ele constituie un tot organizat de construcții arhitectonice și muzicale, de factură clasică. Prin ele poetul scrutează drumul parcurs în efortul metodic de cunoaștere. După Daniel Gallois, această « tragedie a spiritului » ar putea fi marcată prin speranțele din *Cantique des colonnes*, prin așteptarea anxioasă din *Les Pas*, tentația autoconștiinței exprimată prin mitul adesea reluat al lui Narcisse, în care poetul se oglindește și își dezvăluie viața intimă, prin miraje, sau tentația științei din *Ebauche d'un serpent* și prin meditații ca acelea din *Les Grenades* sau *Le Vin Perdu*.

Volumul *Charmes* alcătuiește totodată o « sărbătoare a intelectualului » și o « sărbătoare a simțurilor », solicitate de tot ce-l înconjoară pe poet: marea, cerul, feeria solară, pădurea, transpuse prin imaginație, folosind și interferența de senzații, adică sinestezia, fuziune activă de vizual, auditiv, muzical și tactil. Totul este învăluit în vis lucid, întreținut de valori ritmice și muzicale, de armonie și perfecțiune, într-o incantație care justifică și titlul colectiv *Charmes*.

Toate poemele din această culegere capitală sînt sprijinite pe simboluri. *Fragments de Narcisse* dezvoltă larg procesul cunoașterii de sine. În *La Pythie*, poetul vede noblețea poeziei, dincolo de inspirația romantică, în străduința făuririi. Ultima strofă se ridică la o laudă adusă limbajului, instrument de creație în mîinile artistului plămuitor al unui univers poetic. Textul tipărit în italice capătă sensul unui crez poetic:

*Honneur des Hommes, Saint LANGUAGE,
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage
Le Dieu dans la chair égaré.
Illumination, largesse!
Voici parler une Sagesse
Et souvent cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois !*

Le Cimetière marin este o meditație filozofică de suflu larg, o adevărată piatră de încercare pentru comentatori. Găsim în acest poem de 24 de strofe (144 de versuri), reflecțiile poetului în fața opoziției dramatice dintre două imagini contradictorii: marea, simbol al vieții în necurmată agitație (« la mer, la mer toujours recommencée ») și cimitirul marin simbol al morții, imagine a neființei, a neantului. Cadrul de feerie mediteraneană este zugrăvit realist sau sugerat cu senzualitate păgînă de romantic pasionat. Poemul se încheie printr-o invocare patetică a vieții ridicată în fața morții universale, ca un imperativ și o speranță: *Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre!*

Viața trebuie înțeleasă și trăită în toată plenitudinea ei. Efortul creator al poetului poate constitui o victorie asupra duratei bergsoniene, prin valorile de gândire și de artă realizate. Conștient de dificultățile ridicate de *Le Cimetière marin*, Valéry a încercat să se explice. « Je n'y ai mis que ce que je suis. Ses obscurités sont les miennes. La lumière qu'il peut contenir est celle même que j'ai vue en naissant ». În paginile din *Au sujet du Cimetière marin*, scrise ca prefață la Comentariul expus de Gustave Cohen la Sorbona, în prezența poetului, el a dat credit « poeziei deschise » prin câteva fraze, subliniind pe prima: « il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité d'ailleurs. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens. » Să nu vedem în afirmația lui ambiguă o cochetărie de poet obscur. Valéry și-a arătat singur geneza poemelor, etapele de redactare și n-a făcut un secret din laboratorul lui de creație. Este un exemplu din cele mai izbitoare de înaltă conștiință scriitoricească și de scrupul de artist în definitivarea operelor. Iată de ce comentatorul scrierilor lui este ținut să-i cunoască și lucrările teoretice de poetică, caletele de însemnări personale și articolele de critică pentru a le confrunta cu opera.

Cu volumul *Charmes*, care l-a adus celebritatea, se încheie activitatea poetică a lui Paul Valéry. De aici înainte scrie numai « opere de circumstanță », după expresia lui, proză prin care, devenit « un fel de poet de Stat », primește solicitări numeroase în Franța și pe plan mondial și le satisface într-un ritm de om organizat: conferințe, prefețe, participări la conducerea unor congrese internaționale. Am avut bucuria să-l ascult în 1929 o conferință la Școala Normală Superioară din Paris despre *Symbolism și muzică*. În cadrul acestei instituții, dominată încă atunci de metodele pozitivistice și de rezerve în fața simbolismului, această « causerie », prezentată liber și dezinvolt a făcut o mare impresie. Mai adaug că mulți din elevii Școlii Normale Superioare manifestau deja atitudini înnoitoare în Istoria literară, în sensul primatului operei și nevoii de a se orienta spre analiza estetică.

În cîțiva ani, Valéry cumulează sarcini oficiale foarte importante: este ales membru al Academiei Franceze (1927), președinte la Pen-Club în 1924, membru al Consiliului Muzeelor Naționale (1932), administrator al Centrului Universitar Mediteranean de la Nice, președinte al Sesiunii a V-a de Litere și Arte a Societății Națiunilor (1933), în fine, titular al catedrei de Poetică, creată pentru el la Collège de France la Paris. Aici l-a avut colaborator în ultimii ani pe talentatul nostru compatriot Pius Servien (Coculescu), creator încă din 1930 al unor teorii matematice în explicația limbajului poetic și a ritmului pe bază de « structuri sonore », teorie valorificată la noi doar recent de profesorul Solomon Marcus, autor el înșiși al unei lucrări de ecou mondial, *Poetica matematică*.

Polarizarea în jurul lui Valéry a atîtor solicitări nu vizau pe poetul simbolist, ci mai ales pe scriitorul mediteranean, care readucea în estetică, în poezie și în cultură exigențele austere ale spiritului clasic, necesare pentru restabilirea unui echilibru în mijlocul atîtor experiențe derutante în politică, literatură și cultură, fecunde totuși în domeniile noi, promise de Guillaume Apollinaire, în poezia sa de vizionar *La Jolie Rousse*.

În ciuda acestel activități de aspect oficial și monden, Valéry își continuă preocupările de estetician, gînditor și moralist. Legăturile dintre arte sînt formulate în dialoguri ca *L'Ame et la Danse* (1923), *Eupalinos ou l'Architecte* (1923), sau în *Pièces sur l'Art* (1931), *L'Idée fixe* (1932), *Degas, danse, dessin* (1938), *Mélanges* (1941), *Le Dialogue de l'Arbre* (1943), fragment din *Mon Faust* (1941), *Mauvaises pensées et autres* (1942). Dialogul de tradiție elină, îi permitea eseistului să-și expună într-o

formă dialectică o gândire complexă și unduitoare, tipică pentru un spirit universal analog cu acel al lui Leonardo. *Eupalinos* și *L'Ame et la Danse* sînt dialoguri platoniciene între Socrate și Fedru. Acesta din urmă amintește pe marele arhitect Eupalinos din Megara, exemplu de cunoștință universală și de conștiință lucidă. El realizează ideea « analogiei divine » între arhitectură și muzică. Într-o epocă a culturii grecești, cînd teoria numerelor și « numărul de aur », probleme studiate în Franța de alt estetician român, Matila Ghyka, explicau armonia formelor artistice și a gândirii, artistul se voia liber în creație și conștient de « mecanismul creației artistice ». *Eupalinos* se încheie cu raporturile dintre alte arte, formulînd pregnant ideea sincretismului artistic, scumpă simbolistilor, dispuși să accepte audiența colorată și realizările pe bază de sinestezii ale artei wagneriene.

Voi face un loc aparte celor cinci volume de articole publicate între 1924 și 1944, sub titlul *Variété*, prețioase prin faptul că ele ni-l arată pe Valéry ca umanist activ în problemele timpului său și pe poziții înaintate. Folosind clasa lor, operată chiar de autor în volumul V, frumoasa ediție de *Oeuvres* din Bibliothèque de la Pléiade, sub îngrijirea lui Jean Hytier (2 vol., 1962), le-a grupat în *Études littéraires*, *Études philosophiques*, *Essais Quasi Politiques*, *Théorie Poétique et Esthétique*, *Enseignement*, *Mémoires du Poète*. S-a observat că era util să fie înglobate în categoria generală de *Variété* și alte volume ca *Tel Quel I et II*, cu unele extrase din *Cahiers*, *Regards sur le monde actuel* și *Pièces sur l'Art*. În momentul cînd se va încheia publicarea în texte facsimile a materialului integral al celor 250 de *Cahiers*, se va trece desigur la organizarea pe probleme a acestor date revelatoare pentru viața Interioară a scriitorului, pentru ideile și metoda lui originală de creație.

Din *Études littéraires*, se valorifică un critic literar ascuțit și subtil care aduce o optică nouă și contribuții personale în înțelegerea în adîncime a unor scriitori ca Villon, Pascal, La Fontaine (*Au sujet d'Adonis*), Racine (*Phèdre*), Montesquieu (*Préface*), Voltaire, Goethe, Stendhal, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Huysmans, Proust și mai ales Mallarmé, maestrul său în poezie. Valéry își descoperă afinități cu unii din acești scriitori, pentru concepția lor despre poezie și despre arta clasică. El practică o critică modernă, cu studiul atent al operei concepută ca metodă de cunoaștere și de realizare a unei lumi poetice proprii. Aceste analize pătrunzătoare, sprijinite pe aspectul limbajului scriitorilor și pe procedeele lor de creație, se situează la originea noii critici franceze, în care colaborează bergsonismul, fenomenologismul, marxismul, psihocritica, tematismul și alte inițiative, nu toate noi, spre critica-creație. Poetica lui Valéry, schițată mai întîi în articole, prefețe și declarații sau mărturisiri în volumele de *Variété*, sintetizată apoi în cursul de la Collège de France, a deschis noi perspective acestui domeniu unde și-a dat contribuția în tripla sa calitate de poet, critic și teoretician al fenomenului literar. În exegezele sale și în judecățile formulate despre scriitori, se simte experiența întinsă a poetului care a supus, ani de-a-rîndul, aceluiași exigențe și propriile sale creații, reținute pe șantier ani întregi, în căutarea perfecțiunii artistice.

Din *Études philosophiques*, Valéry apare ca un gînditor sceptic și fără veleități de filozof, dar în căutare febrilă de metode de cercetare, în contact permanent cu marii filozofi. Pare curios că, în mijlocul atîtor îndoieli în domeniul filozofiei, începînd cu terminologia ei neunitară și pînă la sistemele filozofice, el apreciază totuși activitatea spirituală, exemplificată prin două figuri luate ca modele: Edgar Poe, ca teoretician al creației lucide și Descartes, raționalist sceptic, încrezător în spiritul critic și în rațiune ca facultate constructivă.

Fără a fi un scriitor angajat, Valéry se dovedește în *Essais Quasi Politiques*, la care trebuie adăugate și *Regards sur le monde actuel*, un observator extrem

de perspicace în probleme de istorie și de politică, privity critic și sceptic, dar de pe poziții umaniste afirmate cu putere în apărarea drepturilor spiritului. În *Regards sur le monde actuel* și în *Discours de l'Histoire* (1932), el aruncă acea apreciere negativă asupra istoriei, considerată ca o « știință conjecturală », o știință falsă, din cauza « imposibilității de a separa pe observatorul lucrului observat și Istoria istoricului ». Și de aici numeroasele « izvoare de greșeli », fie din lipsa documentelor, fie din interpretările subiective. El nu crede în lecțiile istoriei pentru că « istorie este știința lucrurilor care nu se repetă ».

Și totuși Valéry a întrevăzut cu o acuitate de vizionar amenințările care se acumulasă în Europa chiar în anii de după primul război mondial, prin articolul profetic *La Crise de l'Esprit* (1919). Experiența deflagrației din 1914–1918 îi arătase că « nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles . . . Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. » Europa, pustiită de război, poate să se ridice prin solidaritatea și unirea europenilor, prin salvarea spiritului european, idee atât de actuală astăzi, după dezastrele cu atât mai întinse ale războiului al doilea mondial. Redusă ca rang politic, Europa se va redresa numai prin valorile spiritului care i-au asigurat supremația în trecut. Aceeași intuiție genială îl face să vadă încă din 1919 « germenul de barbarie » pe care îl cuprinde chiar știința într-o societate care duce la « degradarea omului », rămas străin de o politică, de o morală, de un ideal și de legi în acord cu cunoștințele noi și cu stilul de viață pe care și l-a creat. Amarul *Bilan de l'Intelligence* din 1935 se termină printr-un elogiu al « sportului intelectual ». Soluția care se impune este restabilirea ordinii. « Une société s'élève de la brutalité à l'ordre ». Iar ordinea într-o civilizație se va afirma printr-o serie de convenții care precizează *le sacré, le juste, le légal, le décent, le louable*. Toate aceste principii, corective de esență idealistă față de scepticismul de bază al lui Valéry, alcătuiesc o nouă artă de a trăi a acestui « Descartes modern », a unui umanist încrezător în rosturile omului ca ființă socială. Amintesc că demnul elogiu funebru al lui Bergson, pronunțat de Valéry în ianuarie 1941, a putut fi considerat ca un prim gest de rezistență față de armata hitleristă ocupantă. La începutul anului 1942, poetul a aderat la Comitetul Național al Scriitorilor, gest curajos de solidaritate cu poporul francez oprimat. Sub ocupație, și-a continuat cursul de la Collège de France și a lucrat statornic la *Mon Faust* apărut postum ca o voce de dincolo de mormint. Funeraliile naționale care l-au fost organizate încoronau o splendidă activitate dusă pînă la capăt în apărarea și afirmarea valorilor spirituale, vrednice de un umanist mediteranean. Seria impresionantă de *Cahiers*, unde scriitorul și-a notat zilnic frământările unui om superior, deosebit de complex și torturat de imperativul adevărului interior, al frumosului și al nivelului moral ridicat, îi completează astăzi fizionomia și o luminează cu un nimb unic.

Mormîntul din Cimitirul marin de la Sète, oraș unde văzuse lumina zilei acum un secol, adăpostește astăzi trupul marelui poet, încheind astfel ciclul unei vieți pline, închinată în întregime spiritului și poeziei, puse consecvent în slujba demnității umane. Scriitorul mediteranean a reprezentat una din valorile franceze cele mai strălucite și mai pure în ordinea literară, estetică și morală. Ecoul personalității lui exemplare și al operei lui luminoase a pătruns departe peste hotarele Franței la mari scriitori ca T. S. Eliot, Stefan George, Rainer Maria Rilke sau Ion Barbu, ca o pildă vie de conștiință estetică mereu trează, în pofida dificultăților de acces întimpinate în textele lui adesea obscure. Noblețea mesajului său de poet și om de cultură cu prestigiu mondial întărește aprecierea celor care văd în lumea mediteraneană o nouă Eladă, încărcată cu noi valori ale spiritului.

Durată și aventură

Faust dezvăluia lui Mefistofeles ciudata descoperire a omului secolului 20, regăsirea și asimilarea haosului, această dezordine primordială a contradicțiilor inefabile, această seducție a pregerminației creatoare, în sfârșit, anularea a tot ce e *lege* și *formă* moștenite prin însăși istoria speței. Aici noțiunea haosului își pierde cea promisiune biblică după care timpul, spațiul, lumina, viața s-ar afla într-o stare latentă, și ajunge un spațiu închis al morții. Pentru Valéry haosul modern înseamnă moartea sufletului, deprecierea valorică, aducând sfârșitul individului. Dar Valéry se ferește să profetizeze apocaliptic. Îl surprindem uneori visînd naiv paradisul natural din Tahiti, formele de viață mai simple, mai lente și poate mai inexacte din trecut, înțelepciunea filozofiei primitivilor asupra timpului. Omul nou nu mai suportă durată, are oroare de vid — « Nous ne savons plus féconder l'ennui ». Imaginația și raționamentul sînt înlocuite de imagini, de « sensationnel » și « impréssionnant ». Abuzul de rigoare, precipitare și tensiune modernă, « la manie de la hâte », impusă de capitalismul modern abrutiza sensibilitățile delicate. Fuga lui Gauguin și Stevenson dintr-o Europă unde « l'espace libre et le temps libre ne sont plus que des souvenirs » pentru a recîștiga paradisul insulelor « sans horloges » devine un simbol.

Așadar, în locul profețiilor gratuite, ultimul Faust va prefera elaborarea sistematică a unor « regards sur le monde actuel ». Acest Valéry, un precursor și un contemporan, are la prima vedere puțin comun cu imaginea tradițională formată despre « le poète d'État », despre Valéry — M. Teste, ca și despre poetul universurilor pure din *La Jeune Parque*, *Charmes*, sau din traducerea *Bucolicelor* lui Virgiliu. Pedanteria metodică a dialecticii filozofice ori estetice, sau prețiozitatea și obscuritatea discursului liric (obținută prin aprofundarea cunoașterii și a virtuților semantice ale cuvîntului) au modelat un Valéry de o perfecțiune esențială. Dar nu e mai puțin adevărat că tipul unui asemenea creator a dispărut din epoca modernă așa cum observase chiar Valéry, și din motive pe care el însuși le-a sesizat.

Autorul *Introducerii* este printre cei din urmă care trăiește asemenea lui Mallarmé acea algebră ideală a spiritului, acea mistică inefabilă a gîndirii, care prin plăcerea jocului transcendent, deduce și experimentează esența. Poezia pură și-a găsit în Valéry critica pură, căci viziunea sa asupra operei și artistului nu este decît « un prétexte à la méditation des essences » (Thibaudet, *Réflexions sur la critique*). Acest patronaj valérist al cultului esenței și unicității individuale îl regăsim în teoria lui Thibaudet despre cele trei tipuri de esențe, sau în considerațiile lui Maurice Blanchot despre noțiunea de scriitor, frustrat de *centru* și de personalitate, cum interpretează el experiența simbolică a lui Kafka.

Dar contradicțiile iremediabile ce marchează generația lui Valéry îl obligă la studiul atent al dezvoltării și funcționalității relațiilor sociale și la constituirea unui « système de signaux et de relais », a unui « ensemble de conventions » necesare pentru înțelegerea și aprecierea politicii și istoriei contemporane. Apelul insistent la sistem și cercetarea socialului, politicului, moravurilor, mijloacelor de informare și publicitate, limbajului, artelor etc. ca un sistem de semne este simptomatic în epocă, așa cum a dovedit-o mai tîrziu extinderea metodelor structuraliste

și erijarea structuralismului într-o gândire filozofică. Valéry practică însă o viziune structuralistă elementară ca o reacție de coeziune organică a spiritului care asistă la discreditarea adevărurilor considerate cel mai puțin contestabile — « Ce qui fut cru par tous toujours, et partout, ne paraît plus peser grand' chose », totodată fiind incapabil în această dezordine a valorilor să-și formeze o reprezentare omogenă a lumii contemporane. Tocmai această imposibilitate a spiritului sedus de aventura cunoașterii, suprasolicitat de viteză, număr, surpriză, contrast, instabilitate, și falsificat în esența lui — meditația analitică — de abuzul consumului de noutate produce tristețea insatisfacției. Prețul voluptății aventurii moderne este propria sclavie « L'homme moderne est l'esclave de la modernité ». Și Valéry completează pentru prima dată formularul răului modern, dar cu atîta risipă de luciditate și sfîșiere sufletească, ca și cum pînă și acest izvor neprețuit al actului creator ar înre-gistra la Bursă cea mai scăzută cotă.

Mai întîl publicitatea « un des plus grands maux de ce temps » care insultă privirea, falsifică epitetele, corupe peisajul și anulează orice criteriu al calității și gustului critic aruncînd în aceeași pagină confuză asasinatul, victima, eroul, comemorarea unui centenar, copilul martir, etc. Apoi ansamblul condițiilor de viață, viteza acțiunilor noastre, abuzul de excitante care determină slăbirea sensibilității umane, pînă la completa desensibilizare, — « les affaires criminelles, les niaiseries incohérents, les ragots et les faits les moins divers, dont le pêle-mêle et l'abondance semblent faits pour ahurir et simplifier grossièrement les esprits ». Valéry observă că Idolul modern al intensității, noutății, instantaneului, devenise deja « une véritable Intoxication ». Astăzi societățile moderne suprad dezvoltate acuză « consumul » ca principalul mod de viață și transformarea publicului în omnivor. Foamea modernă acționează într-adevăr ca o maladie a progresului și dinamismului, ca o Intoxicație socială, consumîndu-se într-o avalanșă indistinctă de măruri, valori, idoli, vedete, neologisme, timp, spațiu, sloganuri, idoli, mode, parteneri, jargoane, best-sellers, revolte, revoluții, imagini, simboluri, « isme » de tot felul. Această mașină gigantică a societăților de consum care devoră, din ce în ce mai mult, și din ce în ce mai repede, asimilează într-o frenetă vertiginosă adevărul și falsul, binele și răul, noblețea și degradarea. Valéry trăia derutat coexistența contradicțiilor, dar nu prevăzuse pierderea semnului valoric al opoziției și transformarea el într-un simplu aliment de consum al cărui unic atribut este acela de a nu fi « depășit », și deci inutilizabil. Existența însăși a unui obiect nou este suficientă ca el să fie « valabil », oferind alte perspective consumului.

Asaltat de viteză și dezordinea valorilor Valéry mai are nostalgia, nostalgia unor deprinderi care se identifică cu bunul cel mai de preț al umanității: « loisir intérieur », nu timpul liber obținut prin perfecționare mecanică, « loisir de mourir », « jouissances approfondies », « compréhension sincère intime et contemplative des ouvrages de l'art ». Prin publicitatea și concurența comercială, prin multiplicarea operei care devine obiect comercial, prin utilizarea șocului, surprizei și a îmbinării elementelor violent discordante — « Nous perdons cette paix essentielle des profondeurs de l'être, cette absence sans prix pendant laquelle les éléments les plus délicats de la vie se rafraîchissent et se réconfortent ». Valéry regretă dispariția unei generații prețioase a iubitorilor pasionați și incoruptibili ai artei, a celor care știau să citească, « vertu qui s'est perdu », a celor care știau să înțeleagă, să asculte și să vadă.

Prezentînd *Exposition des Lettres* îi descoperă importanța simbolică pentru epoca modernă, prin exemplul marilor scriitori al ultimului secol: Hugo, Balzac, Flaubert, Renan, Anatole France, Sainte-Beuve, Baudelaire, Marcel Proust. Ei fortifică prin mărturia sensibilă a manuscriselor lor Idealul muncii severe a scrisului « l'exis-

tence et la dignité du travail qui n'a pas de mesure ». Opera însăși creatoare de formă desăvârșită — și Valéry se oprește pios asupra lui Victor Hugo și în deosebi asupra lui Mallarmé — câștigă « quelque principe de durée », rezistind obiecțiilor, persiflărilor contestatare și analize în însăși. Sînt fortifiante și amintirile despre maril scriitor, căci experiența de creație modernă se topește în deșertăciune « si nous rentrons en nous mêmes, nous autres artistes, nous n'y trouvons plus cette autre vertu des anciens créateurs de beauté: le dessein de durer. Entre tant de croyances mourantes dont j'ai parlé, il en est une qui a déjà disparu: c'est la croyance à la postérité et à son jugement ».

Dar tristețea încercată într-o societate care se substituie « si promptement et brutalement » epocii sale devine covârșitoare în fața rulinării noțiunii de valoare. În timpul său, Valéry a trăit cea mai gigantică « transmutation de valeurs », asistînd la nașterea analogiilor dintre viața economică a concurenței capitaliste și viața spirituală. Astfel, exprimată în noțiuni de *production* și *consum*, « la malheureuse valeur éprit ne cesse guère de baisser ». Ca și structuraliștil și sociologii contemporani, Valéry operează cu un vocabular împrumutat economiei și sistemului bancar, deosebind « le producteur »: scriitor, artist, filosof, savant, de « le consommateur »: cititor, auditor, spectator, capitalismul, proprietar de talent, inteligență și acțiuni politice. Producția și consumul determină dezvoltarea schimbului « production et réception sont inséparables des échanges ». Dar acest proces modern al schimbului, al rulinării « trop rapide » al capitalului de cultură, idei și noutate produse și acumulate într-o societate produce « fièvre ». Cultura suferă de « une véritable maladie », fiind cuprinsă de aceeași agitație generală, dezagrară, dezordine și exagerare a tuturor « les moyens de communication ». Această febră vitală care acționează ca « dévoration de la vie », scuturată de « secousses perpétuelles », infometată de știre și noutate substituie epoca încrederii în *durată* printr-o « instabilité essentielle ». Produsă de aceleași mijloace create de spirit pentru propria sa dezvoltare, instabilitatea devine « un véritable besoin, nervosité généralisée ». Reflecția profetică a lui Valéry — « On peut dire qu'il y a du suicide dans cette forme ardente et superficielle d'existence du monde civilisé », sau « Rien ne se fait de stable, car rien ne se fait pour le stable », trezește ca un ecou avalanșa din ultimul deceniu al teoriilor, manifestelor, profesiunilor de credință despre « moartea » artel contemporane, amenințată de facilitatea mesajului și confuzia valorilor. Clarviziunea sa de precursor crează viziunea haotică a lumii moderne pe care o recunoaștem în fiecare din atribuțele sale. « L'homme, donc, s'enivre de dissipation. Abus de vitesse; abus de lumière; abus de toniques, de stupéfiants, d'excitants; abus de fréquence dans les impressions; abus de diversité; abus de résonances, abus de facilités; abus de merveilles, abus de ces prodigieux moyens de décrochage ou de déclenchement . . . Toute vie actuelle est inséparable de ces abus ». De la observația lui Valéry pînă la acest mic poem al experienței psihedelice exaltînd senzația, nu e decît un pas: « J'ai franchi la porte de moi-même . . . / Je me suis éclaté . . . / Nous nous dilations / dilations pour prendre une dimension nouvelle . . . / Je me suis pénétré/ jusqu'à ce que libéré/j'ai eu la sensation d'être une fête/et roulant dans l'espace/et au-delà du temps/j'ai fêté la sensation ».

Actul trăirii sub regimul clipei — « Nous vivons de l'instable, par l'instable, dans l'instable », slăbirea sensibilității și Intelectului în favoarea ochiului răpit de beția imaginii, opera de serie, multiplicată și provizorie ca și moda « l'ère du provisoire est ouverte: on n'y peut plus mûrir de ces objets de contemplation », zgometul tumultuos al mașinilor, al armelor, vacarmul străzii, totul se declară contra dezvoltării sufletului « en profondeur, en subtilité, en perfec-

tion». Criza societății pornită pe drumul unei dezvoltări fără precedent e găsită de Valéry în contradicția dintre dotarea sa materială: capitalul tehnic prodigios și incapacitatea momentană, dar oricum reală, de a-și fi creat o politică, o morală, un Ideal, legi civile care să fie în armonie cu modul de viață creat. Evident generația lui Valéry trăia această dramatică dedublare, prin formație intelectuală aparținând trecutului ce respecta valoarea și istoria, dar trăind într-un prezent care rupsesse orice punți de legătură cu tradiția și se îndrepta cu brutalitatea evenimentelor neașezate spre un viitor și mai incert. Lumea nouă îi ruinasă lui Valéry sentimentele ce îi anulase valori, oferindu-i în schimb confuzia sistemului social, a materialului verbal, a miturilor, « que nous avons héritées de nos pères ».

Valéry resimțea foarte ascuțit înlocuirea simetriei și linearității de judecată a adevărului — « *le vérité comme on disait jadis* », cu coexistența contradicțiilor în idei, inconsecvența acțiunilor, cu pluralitatea și incompatibilitatea filosofilor, esteticilor, religiilor, tendințelor, opiniilor politice, care coexistă în aceeași civilizație și uneori în aceleași capete. Intoleranța « *des temps purs* », care se lăsau sintetizate într-un plan unic, într-o scară unică de valori e substituită de dezordinea intimă și discordia latentă care formează « *l'essence même du moderne* ». Prin criza spiritului care pierde idealul antic al unificării, universul însuși pierde speranța unei imagini unice, « *se décompose* », iar corpurile își pierd identitatea. Noțiunile deteriorate în singularitatea lor, sau altfel spus, structurile deschise, cu un grad ridicat de ambiguitate, care presupun o infinitate de interpretări, sînt: timpul, universul, rasa, forma, natura, poezia care se pot « *diviser à l'infini, devenir infranchissables* ». Situația cea mai precară o are opera. Ca un leit motiv al meditațiilor sale Valéry se întreabă « *comment se ferait un style* » înțeles ca un « *type stable* », ca formulă generală de construcție. Această noțiune fundamentală a creației tradiționale care elaborează prin îndelungată experiență artistică o constantă a gustului e negată de legea consumului ce impune parametrii creației: rapiditatea execuției, variațiile bruște ale tehnicii care se răsfrîng și în artă (cinematograf, artele plastice, muzică), exigența *noutății*: « *Adieu, perfection du langage, méditations littéraires, et recherches qui faisaient les ouvrages à la fois comparables à des objets précieux et à des instruments de précision ! Nous volci dans l'instant, voués aux effets de choc et de contraste, et presque contraints à ne saisir que ce qu'illumine une excitation de hasard, et qui la suggère. Nous recherchons et apprécions l'esquisse, l'ébauche, les brouillons. La notion même l'achèvement est presque effacée* ». Idealul valéryst al artei de descendență mallarméană viza construirea unei structuri cu insignele duratei, a unei figuri în timp, faptul poetic natural organizînd dezordinea imaginilor și sunetelor, proprie naturii umane. De aceea producerea unui poem necesită « *beaucoup de patience, d'obstination et d'industrie* » (cu sensul de meșteșug, de artizanat). Despre Mallarmé spune că domina « *construction combinée des formes* », faimosul poem *Coup de dés* este « *une sorte de machine de langage* », ce se lăsa privit în construcția sa « *ainsi savamment, patiemment, témérairement* ». Cînd nu e industrie sau mașină, opera e *chimie* care obține « *corpurile pure* » ale idelilor sau « *cristalele* » reflecției. Dar un asemenea ideal al operei construite, sustrasă imposturii inspirației mistice sau energetice, avea nevoie de calm, de « *lentes élaborations* », de aprofundare și explorare a secretelor din universul cuvintelor. Mallarméanul din Valéry era deja o categorie istorică, trecută în vîrsta eternă a disputelor literare și făgăduită în prezent « *aux explosifs et aux toxiques* ». Regimul modernității de consum redusă la « *futilité* », « *l'anxiété* », « *la facilité de subsister* » își crează alte adjective preferate: « *atomique* », « *psychédélique* », « *hallucinant* ». Construcția, stabilitatea, durata sînt rulate de aventura dezintegrării materiei, a spi-

ritului și sufletului. Capitalismul consumator visează terifiant și psihedelic. E sugestiv un afiș publicitar psihedelic în care literele par și ele drogate, cuvintele se convulsionează peste matca rîndurilor, iar fondul luminos dirijează savant stridența. « La soif d'image et d'invention » sesizată de Valéry devine o teroare a imaginii care asaltează umanitatea, o anulează și o frustează de individualitate și sensibilitate « Cette image violente m'habite impersonnellement. Étant en moi-même, étant moi-même, elle m'annule » (Roger Munier — *Contre l'image* 1963.) Excitația exasperantă a imaginii, a ecranului, a televizorului, sensul simultaneității, și al plurisenzorialității, sensul ubicuității conduce spre formarea unui sens global al omului ca ființă multiplicată și omniprezentă. Succesul rapid al lui Marshall McLuhan după care individualitatea noastră e prizonieră unei *Galaxii Gutenberg*, profeșind totuși semnificativ *The extensions of Man* prin mijloacele de comunicație, exprimă acest ideal de extindere a ființei noastre: mîinile, picioarele, ochii, sistemul nervos central la dimensiuni fără precedent. Teama lui Valéry în fața exagerării moderne a mijloacelor de comunicație este astăzi o realitate de la care *Understanding media* modelează o nouă religie a omului stăpîn și stăpînit de media.

Martor al nașterii lumii moderne, al afirmării capacității magice a omului care « peut bien plus qu'il ne sait », martor al umanității care pentru prima oară s-a îndepărtat « si téméairement » de condițiile naturale și imemorabile ale vieții speciei înșăși, angajîndu-ne într-o aventură a extinderii, descoperirii și transformării totale, Valéry își propune meditației germenul inefabil « *de la qualité de l'homme de demain* ».

EXPOZIȚIA VALÉRY

La deschiderea expoziției « Centenarul Paul Valéry », (organizată la Bibliothèque Nationale), fiica acestuia, Agathe Rouart-Valéry — reticentă în a-și exprima părerea personală asupra acestei retrospective — a acceptat totuși să explice motivele atitudinii sale:

— « Tatăl meu și-a manifestat adesea aversiunea pentru genul biografic și severitatea față de orice confidență care n-ar fi aceea a unui spirit ».

Mulți critici l-au prezentat pe Valéry — ca fiind numai un spirit, un filozof pierdut în meditații, care privește totul cu răceală și severitate. Aceasta să fie imaginea pe care i-a lăsat-o fiicei lui?

— « Nu bănuiam cine este. Îl vedeam întotdeauna rîzînd și tachinînd pe toată lumea, cum aș fi putut să mi-l închipui pe Domnul Teste, cum mi l-aș fi putut închipui sfîșiat de problemele care-l preocupau atunci, de la « vis » la « atenție », de tainele limbajului în timp ce fabrica *La Jeune Parque*? Aceste două chipuri paralele nu se întîlneau. Erau separate de ușa biroului lui. Acel subțire perete de lemn, prea subțire pentru a-i asigura pacea necesară, era locul în care își părăsea însuflețirea și grația juvenilă pentru a îmbrăca severa haină călugărească, chinuitoarele insemne ale ascetului și disciplina gînditorului în exercițiul lui cel mai riguros. Pentru familie, era prin urmare și umbră și lumină. Dar numai cînd trecea pragul acelei uși pentru a se închide cu cea mai profundă și densă meditație, ne lipsea de lumina lui, căci avea darul de a lumina momentele cele mai mohorîte sau neînsemnate ale zilei ».

Doamna Agathe Rouart-Valéry își încheie confidențele cu amintirea unei zile de lucru.

— « În cluda distanței și misterului cu care se înconjurau riturile muncii sale de dimineață, reprezentate aici prin nenumăratele sale Caiete ¹, l-am zărit de cîteva ori pe tatăl meu la masa lui de lucru, cu bustul înclinat înainte, picior peste picior; aceeași atitudine toată viața, numai că era din ce în ce mai frîguros, oricare ar fi fost anotimpul, și mai alb cu fiecare an care trecea. În timp ce privea-pălea și ea la lumina zilei, uita totul fixînd doar ceea ce numea « sursa lui de inspirație »: hornul unui acoperiș vecln, spre care se concentra atenția lui, locul suficient de vag și precis, îndepărtat și familiar, care-i servea de reper. Cînd se oprea din scris, își apăsa uneori palmele una de alta cu nervozitate, ca pentru a stăpîni o prea mare tensiune interioară ... și cîteodată surîdea. Atunci încetam

¹ Este vorba de ansamblul Impresionant de 257 de Caiete de note, meditații, proiecte, desene etc.

să-l privesc, rușinată că l-am surprins într-unul din momentele cele mai secrete ale eului său și, tiptil, mă strecuram afară din cameră. . . »

O plimbare prin Expoziția Paul Valéry completează portretul schițat de fiica poetului. Cele 800 de documente permit curiozității vizitatorului să decapeze întrucâtva pe « idolul intelectului » cu care visa să se identifice autorul Domnului Teste. Descoperim astfel un copil fermecat de spectacolul unui port mediteranean; căci, așa cum Valéry avea să mărturisească mai târziu în *Inspirations méditerranéennes*, « în fiecare zi se întâmpla ceva la frontierele vieții terestre și marine ». La 14 ani, iată-l licean la Montpellier; licean care nu are întotdeauna note bune, cum dovedește o lucrare la franceză, adnotată din belșug cu cerneală roșie de către profesor: « fondul e sec, și stilul de foarte proastă calitate »¹.

Hotărât să facă o carieră literară, corespondența primelor sale prietenii, cu Fourment, Pierre Louys, Gide, Rouart și Mallarmé, dă la iveală un Valéry sociabil, plin de spontaneitate și emotivitate. 50 de ani au trecut de atunci și aceste calități nu și-au pierdut savoarea. « Scrisorile tale sînt atît de pline, de bogate, de afectuoase, încît mă simt lîngă ele ca un calic », îi scrie în 1922 Gide lui Valéry.

Obligat să caute de lucru, în 1895, Valéry se prezintă la concursul pentru un post de redactor la Ministerul de Război. Proba scrisă la franceză avea ca temă « Rolul armatei într-o națiune » . . . Originalitatea gândirii lui Paul Valéry și întorsătura foarte personală a stilului lui l-au surprins pe corector care nu mai citise, după cît se pare, ceva de calitate aceasta. Indignarea lui a izbucnit în aprecierea generală a lucrării: « Candidatul este un spirit absolut nebulos care nu va fi niciodată un redactor. Locul lui este într-un ziar prost. Este pur și simplu un decadent, un Paul Verlaine (sic) în proză, cu care administrația nu are ce face . . . » Paul Valéry fu totuși admis la concurs. Nu va fi numit decît în 1897 . . . și atunci la Direcția artileriei, unde se studia și se pregătea fabricarea faimosului tun 75.

În timpul celor trei ani petrecuți la Ministerul de Război, Valéry s-a dovedit un funcționar conștiincios și punctual, după cum arată notele superiorilor, dar viața de birou nu-l plăcea, și scrisorile pe care le-a scris în această perioadă îl arată decepționat și amar.

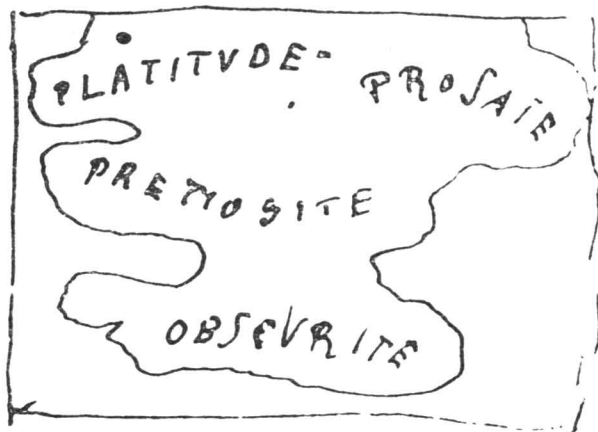
În 1900 Valéry devine secretarul particular al directorului Agenției de presă Havas, financiarul Lebey. Oare climatul « belle époque », să fi dereglat mașina de gândit ce-și propusese să devină tînărul poet? Nu știm, dar cert este că, în acel moment, autorul *Tinerei Parce* a comis următoarele versuri umoristice:

Content? / Content! / Trente ans! / Tout frais / Tout chic / Brune moustache / Brillant panache / Pas une ride / Un teint limpide / Toutes mes dents / Nulle douleur / Un air de fleur / Fort comme un boeuf / Costume neuf / Est-ce moi-même / Ce jeune prince / Ce chic suprême? / Que je me pince / pour bien savoir / que je ne rêve / Ce bel espoir / Content! / Très content! / Bravo satan / Qui dans ta soupe / Recuis mes ans / Retranches en / Ah! quel bonheur / de n'avoir plus / cent ans.²

¹ Inedit

² Inedit

CARTE du PAYS de POESIE



LA JEUNE PARQUE

Suprem *d'après* în creația lui Valéry, replică secretă la inaccesibila *Herodiadă* a lui Mallarmé, *La jeune Parque* înseamnă nu numai revenirea lui triumfală la poezie, ci mai ales o precece culminație, și o sinteză a dificultăților pe care și le propune poetul; și care se impun, implicit, traducătorilor.

Este motivul pentru care am ales acest fragment inițial, — lângă atâtea texte teoretice — ca singură ilustrare, aici, a unei întregi creații poetice. Aceste 5 versiuni românești, publicate în numărul de față, se adaugă unei tălmăciri anterioare a aceluiași fragment, semnată de poetul Vasile Nicolescu în paginile revistei noastre (*Secolul 20*, numărul 7—8/1970, dedicat spiritului Mediteranei).

cinci versiuni românești

TÎNĂRA PARCĂ

(Fragment)

Format-a Ceru-aceste mormane de minuni

Ca locuință unui șarpe?

PIERRE CORNEILLE

*Cine, dacă nu vîntul, plîngînd aici, conștrînge,
În ceasul singur perle supreme? . . . Cine plînge,
Atît de-aproape mie cînd însămi cad în plîns?*

*Această mină, pusă pe-obrazu-mi neatins,
Inconștient supusă unei profunde ținte,*

Din firea-mi slabă-ar stoarce o lacrimă fierbinte,
Și-ar vrea ca, ntre destinele mele împărțit,
Cel mai pur în tăcere s-aprindă-un piept rănit.
Hula mi-aruncă-n murmur o umbră de mustrare,
Sau se retrage-n gură de cremene, rumoare
De silnicii obscure și tînguiri de jar
Asemeni unui lucru-nșelat, băut cu-amar . . .
Ce faci, zvîcnind, și-această mină de geruri arsă,
Și ce foșnire blîndă de frunză-aproape ștearsă
Zace-ntre voi, ostroave-ale sinului meu gol? . . .
Eu scînteiez, legată acestui rotogol
De cer secret . . . Mari struguri mă-mbată cu dezastre.

Străini atotputernici, neocolite astre,
Ce luminați cu milă prin evi care descresc
Ceva de puritate și de suprafiresc;
Voi ce sădiți cu lacrimi în biata omenire
Nebîruite arme, regească strălucire
Și-avînturile voastre suflînd din veșnicii,
Eu stau cu voi doar astăzi, și tremur; părăsii
Culcușul; și pe solzul ce sub minuni spuște
Pun inimii-ntrebarea ce jale o trezește,
Ce crimă împotriva-mi sau altuia-am comis? . . .
Sau poate-mi calcă răul pe urmă ca un vis,
Cînd (lămpile de aur fiind de suflu stinse)
Am stat în brațe aspre cu tîmplele cuprinse,
Mereu să-mi ardă-n suflet un licăr așteptînd?
Toată? A mea cu totul, pe carnea mea domnînd,
Și-ntr-un fior năsprindu-i întinderea ciudată,
Și-n moile-mi cătușe, de sînge suspendată,
Eu mă vedeam văzîndu-mă, unduînd, cu lungi
Priviri scaldînd în aur pădurile-mi adînci.

Urmam prin ele-un șarpe ce tocmai mă mușcase.

Ce-ncolăciri de poște, tîrîșu-i ! . . . Ce umbroase
Comori scăpînd haotic de lăcomia mea,
Și ce-ncruntată sete de limpezimi de stea !

O, vicleșug ! . . . În raza durerii licărită,
Eu m-am simțit știută mai mult decît rănită . . .
Pe-un prag mișel de suflet, mă naște-un ac; venin,
Veninul meu, statornic, mă-arată pe deplin:
Dezvăluie-o fecioară în sine-nlănțuită,
Geloasă . . . Dar de cine, geloasă și pîndită?
Stăpînul meu unic, ce liniști dau răspuns?

O, Zei ! În crunta-mi rană o soră, într-ascuns,
Arde, cu năzuința de-a fi cumplit de-atentă.

.....

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

TÎNĂRA PARCĂ

fragment

E vîntul? Cine plînge în clipa ce se frînge
în joc de diamante de lacrimi? Cine-aproape
de mine într-un hohot, cînd plîng eu însumi, plînge?

E mîna. Par-că-mi trece ca visul pe pleoape,
neștiutor, robită poruncii ei profunde
storcînd din slăbiciune de lacrimi calde unde
și-mi dă dintre destine pe cel mai pur, să-mi fie
în inima rănită lumina cea mai vie.
e-ntretăiat suspinul desamăgit-un dar
al plîngerii-n rumoarea fiorului amar
Lung urlă-n murmur hula o umbră de mustrare
sau sparge în gîtlejuri de stîncă vas de mare.
Ce faci, tu, ridicată, tu, mină-ncremenită,
din care freamăt scuturi o frunză, ca menită
în tremur să se-agațe deșertului meu sîn?
Sînt scînteere . . . Strînsă acestui cer rămîn.
Imensă scînteere mi-e setea de dezastre . . .

Streini atotputernici, voi, orbitoare astre,
ce dați vremelnice de pînă-n zări, sclipire,
fărîma purității dintr-o dumnezeire;
voi, care pîn-la plînsul și dîrîni în muritori
neînfricate arme, stăpînitori flori
și doruri din a voastră statornică vecie, —
eu sînt cu voi și tremur de cînd a fost să fie
să-mi pierd ținutul, prinsă în ghiare de minune,
să-ntreb inima-mi, care durere o răpune.
De crimă făptuită-m sau cine m-a ucis?
. . . sau dacă-n neguri răul îmi calcă urma-n vis —
(de-i dat din lămpi feștila de aur să se-ntîmple
suflată) — brațe aspre au strîns a mele tîmple
și-am așteptat din suflet străfulgerele grele? . . .
Eram? — O, dar întreagă stăpîn-a cărnii mele
fioru-mi înghețînd-o în straniu-i cuprins
și-n legămîntul dulce de singele meu prins.
Văzutu m-am văzuță de mine-n joc de unde
cum aurea privirea pădurile-mi profunde . . .
Urmam zig-zag de șarpe ce-mi înfipsea dinții.

Ce șerpuiri averse, ce șerpuire-a minții,
risipă de tezaur din inima mea ruptă,
ce dor de limpezime, ce sete și ce luptă . . .

O, șiretenie, -n larma durerii resimțită
eu mă simții aflată mai mult decît rănită.

În ascunziș de suflet un vîrf de ghimpe naște;
veninul meu, veninul, mă știe, se cunoaște:
el dă culori fecioarei, ce-n ea e-ndrăgostită.
Geloasă . . . dar de cine geloasă, dușmănită?
Stăpînului meu cine-i șoptește, ce tăcere?

O,zei ! O soră-n taină în rană și-n durere
frămîntă bănuiala și-mi arde ca o stivă.

.....

În românește de Barbu SOLACOLU

TÎNĂRA PARCĂ

fragment

De nu e vîntul, cine, cu diamante rare,
La ceasul singur, plînge ? . . . Dar cine plînge oare,
De mine-atît de-aproape, cînd timpul e de plîns ?

Supusă într-o doară vreunui țel ascuns,
Această mină care visează să m-atingă,
Mi-așteaptă slăbiciunea în stropi să se prelingă
Și-acel dintre destine, ce mi-e-n tăceri mai pur,
Zdrobitei mele inimi lumini să-i dea-mprejur.
Îmi murmură talazul muștrări ca o părere,
Sau din gîtlej de stîncă el înapoi își cere
— Nevrută băutură, lăsînd pe buze-amar, —
Ecoul tînguirii, sfîrșind, să-nceapă iar . . .
Ce faci, înfiorată, și-această mină rece,
Și ce foșniri de frunză, pe pragul de-a se trece,
Curg printre voi, ostroave de sini știuți și goi ? . . .
Eu scintilez legată de-aceste ceruri noi . . .
Imenși ciorchini de-asupra-mi cresc setea-mi de dezastre.

Străini atotputernici, neabătute aște,
Ce faceți să sclipescă în timpi ce-abia-i zăresc,
Imaculări bizare și-un ce suprafiresc;
Voi care, pîn-la plîns, în muritori, cu-ardoare,
Vă scufundați splendoarea, și arme-nvingătoare,
Și zvicnetele voastre, ținînd de infinit,
Sînt doar cu voi și tremur, — culcușul părăsit — ;
Și, singură, pe stîncă mușcată de minune,
Cer inimii să-mi spună ce țipăt o răpune,
Ce-omor făcut de mine-ori asupra-mi săvîrșit ? . . .

... Sau dacă, greu de vise, un rău m-a urmărit
Cînd (aurul feștilei suflarea spulberindu-l)
Dădeam ochuri tîmplei cu brațul drept și stingul
Și fulgerul din suflet nădejdea-l aștepta?
A mea cu totul. Toată. Domnind pe carnea mea,
Încremenind c-un tremur întinderea-i ciudată,
În dulcile cătușe, de sînge-mi agățată,
Eu mă vedeam văzută de mine lunecînd
Și-mi luminam cu aur pădurea din adînc.

Căci urmăream un șarpe ce tocmai mă mușcase.

Tîrîșul lui, ce poște ! ... Și cîte nebuloase
Comori, ce lăcomiei să mi se zmulgă vor !
Dar de limpiditate, o zei, ce sumbru dor !

O, șiretlic ! ... La raza durerii părăsită,
Eu mă simții știută, mai mult decît rănită ...
Unei simțiri de iudă, mă zămislește-un ac;
Otravă ? Da, a mea e. Citindu-se de-un vecac,
Ea dă culori fecioarei ce strîns se ține-n brațe,
Geloasă ... Dar pe cine ? Ce ghiare vor s-o-nhațe ?
Și spre unicu-mi rege, ce mari cuvinte tac !

O, zei ! În taină, focul din rana mea fierbinte,
Îi întetește-o soră ce-și vrea să ia aminte.

.....

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

TÎNĂRA PARCĂ

fragment

O, cine — de nu vîntul — se tînguie-n ăst ceas
Cu-extremele-i diamante, cu ele doar, rămas ?
Și cine-mi stă în preajmă, cînd însămi stau să plîng ?

Supusă în neștire vreunui țel adînc,
Această mîină care pe față mi se pune,
O lacrimă așteaptă în semn de slăbiciune,
Pe cînd, între destine-mpărțită, cel mai pur
Și mai tăcut din ele, mi-ar lumina-mprejur
O inimă zdrobită ... Mă muștră-n șoaptă marea,
Sau își retrace-n peșteri stîlcoase răsuflarea

De bocet și de spaimă, precum un vin sorbit
Cu-amărăciune . . . Ce faci, de te-ai burzului,
Și ce-i cu mîna asta-nghețată ca un slai?
Ce zvon de frunze moarte mai stăruie-ntre voi,
Ostroave de la pieptul meu gol? Eu strălucesc,
Legată strîns de cerul acesta nefiresc . . .
Spre setea-mi de dezastre se-ableacă-ai săi ciorchini.

Inevitabili aștri, voi, potențați străini
Ce-i fluturați, din zare, privirii muritoare
Nu știu ce, peste fire de pur și sfînt, — voi, care
Vă-nfigeți pînă-n lacrimi regeasca strălucire,
Ne-nvinsa voastră armă, și nobila pornire
A veșniciei voastre, — sînt singură cu voi:
Mi-am părăsit culcușul și, tremurînd, mă-ndoi
Pe stîncă asta, parcă mușcată de minune;
Îi pun inimii mele-ntrebări: ce-amărăciune
O ține trează? Ce fel de crimă săvîrșită
De mine, sau asupra-mi? . . . Sau poate-s urmărită
De-un vis curmat în clipa cînd (aurul fiind stîns
Din lămpi, de catifeaua suflării) mi-am cuprins
În palme-aceste tîmple, și, vreme îndelungă,
Al sufletului fulger l-am așteptat s-ajungă . . .
A mea în întregime, domnind pe carnea-mi toată,
Cu un fior asprindu-mi întinderea curată,
De sîngele meu prinsă în blinde legături,
Eu mă vedeam privindu-mi adîncile păduri
Pe care, din privire-n privire, le-auream.
Un șarpe mă mușcase, iar eu îl urmăream.

Ce de dorinți făcute colac, tîrișul lui!
Ce de comori ce scapă de ochii-mi nesătui!
Și ce cumplită sete de limpezime, încă!

O, vicleșug! . . . Cu toată durerea mea adîncă,
Nu mă simțeam rănită, ci cunoscută numai . . .
Dar parcă-i mult de-atuncea, și liniște acuma-i.
În suflet mi se naște un vîrf tăios: veninul
— Al meu, — mă luminează și, cunoscîndu-mi chinul,
Dezvăluie-o fecicără, de sine însăși prinsă,
Geloasă . . . Dar pe cine? Și cine-o amenință?
Și ce tăceri cuvîntă spre unicu-mi stăpîn?

O, zeilor! În rana ce o ascund la sîn,
Îmi arde-o soră, care, atentă se dorește.

.....

În românește de PETRE SOLOMON

TÎNĂRA PARCĂ

fragment

*Cine plînge, de nu vîntul orei, ce frînge
Acolo nestimate-n zări? . . . Dar cine-mi plînge
Atît de apropiat clipei noi pentru plîns?*

*Visînd a mă fi-atîns, o mîină-aşteaptă, strîns
Ascultătoare-n joc de urmarea firească,
Slăbiciunea mea-n ceas o lacrimă să crească
Şi ce-am curat, de sorţi cu-ncetul despărţit,
Să lumineze-n vechi tăceri, un piept zdrobit.
Marea-mi murmură larg o umbră de muştrare
Sau îşi retrage-aci-n gîtlejuri calcare
Joase ca nişte-orgii, băut amarnic ori
Dezamăgit, un zvon de plîns şi strînsori . . .
Încolţită, ce faci, şi-astă mîină de ghiaţă
Şi spre sîn, ca fiori ai unei frunze-n ceaţă
Stăruie printre voi, insule-n dezgoliri?
Ăstui cer neştiut, scînteiu legată . . . Orbiri
Dă strugurele-urîş, dogorii-mi spre dezastre.*

*Străine din tării, ne-nduplecate astre
Prin al căror har blind, departe-n timp lucesc
Urme de preacurat şi de suprafiresc;
Voi, care-n muritori pînă la plîns străbateţi
Cu-a vostre-mpărăteşti străluciri reci şi-abateţi
De ne-nvins, înjunghiind prin veşnicii de rost,
Tremur, cu voi doar şi nu mai am adăpost;
Ci-n împasul muşcat de minune, stau dreaptă:
Şi inima-mi întreb ce durere-o deşteaptă:
Ce-omor, de mine sau asupra-mi mistuit? . . .
. . . Ori mă urmează-un rău de vis iar ne-mplinit,
Cînd (aurul din lămpi zburat molatec boarei)
Cu braţe tari mi-am prins tîmplele gînditoarei
Pîndindu-şi îndelung fulgerările-n duh?
Toată? Pe-ntregu-mi trup stăpîină sub văzduh,
Înăsprind cu-n fior întinderea-şi ciudată
Şi-n moile cătuşi, singelui blestemată,
Mă vedeam şerpuind şi auream — ce nuri! —*

Din priviri în priviri, adîncile-mi păduri.

Urmam un șarpe lin ce-abia că mă mușcase.

*Ce șuvoi de dorinți, dîra lui ! . . . Cît de trase
Comori de-a valma-n gol adîncei hămesiri
Și cîtă beznă port și-n setea-mi, limpeziri !*

*Tîlc viclean ! . . . Sub luciri de durere lăsată,
Cunoscută, mai mult mi-am fost, ca vătămată . . .
Din ce-am mai vînzător în duh, un vîrf dă rod;
Veninul — al meu venin, mi-e făclie și-nod
Mie însămi, aprins, fecioara răscolită,
Pizmuind trist . . . Dar ce ? Și de cine pîndită ?
Și ce tăcere-i grai spre singuru-mi stăpîn ?
Zei ! Din rana mea grea, o soră arde în
Taină depășind azi pe cea cu luare-ăminte.*

.....

În românește de CORNELIU BELCIUGĂȚEANU

Glosse

la

TÎNĂRA PARCĂ

Toată lumea cunoaște restaurantul Lapérouse, situat pe chei, chiar lângă Institut¹, și care a hrănit multe ambiții academice. Ale mele nu erau mari; să văd deaproape o persoană de seamă și să-l pun câteva întrebări pasionate, iată ce doream. Iar în dimineața aceea, cu un soare firav, în acel loc care-i unul din cele mai frumoase din lume, eram pe cale să-mi realizez intenția datorită unei intervenții ce se dovedi hotărâtoare. Era, cred, în primăvara anului 1926. Doctorul Mondor² îmi încredințase exemplarul său din *Vrăjile*, rugându-mă să scriu marginal observațiile care mi-ar fi venit. Și firește observațiile n-au lipsit, înapoiind un volum foarte mizgălit. Henri Mondor, care este desăvârșit în ce privește relațiile poezilor cu cititorii lor, s-a grăbit să-i arate lui Paul Valéry comentariile mele. Poetul recunoscuse ușor tonul admirației adevărate. Citi avid aceste complimente și prin urmare în mod foarte firesc, în dimineața aceea, eram invitat de Mondor la cel mai academic dintre restaurante pentru a prînz acolo cu el, Valéry fiind al treilea. Iată-mă deci urcînd niște scări foarte înnegrite, și cerînd informații de la portar despre un anume doctor Mondor care aștepta un invitat. N-a zăbovit. Am fost îndrumat spre una din acele sălițe obscure pe care le remarcasem și iată-mă cu Valéry în dreapta mea și Mondor în față; amîndoi foarte mulțumiți, nu mai puțin decît mine.

Vreau să fac aici portretul poetului, care m-a emoționat ca o sculptură. Îl compar cu un leu de piatră. Acest om, micuț, are un cap de temut datorită atenției și disprețului, remarcabil deasemenea printr-o veselie de bună calitate, și din pricina unei forțe expresive tragice fără seamăn. Nu cunosc o mască ce ar izbi atît de mult. Există în această expresie prietenie și ceva absent (cum afirmă el) sau o neluare-aminte (cum se spune) înspăimîntătoare. Sub o cutie pătrată plină de combinații unde doarme tot limbajul, ochii mari, scînteietori ca niște diamante, refuză obiectul mărunț și se egalizează cu universul căruia îi sînt tangenți prin curbura lor; văd departe și văd relativ. Sprîncenele amenință pe cei naivi. Există aproape revoltă pe acest chip și fixația unui « metru » și a unei rime înaintea Eului. O asemenea privire a ținut totdeauna poemul sub porunca lui și nu a îngăduit aba-

* LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE: — 1 august 1939—pp. 234—244. Din Antologia operelor lui Alain ce va apărea în tîlmăcirea românească în colecția „Biblioteca pentru toți”

¹ Institutul Franței—cuprinzînd Academiile (n.tr.)

² HENRI MONDOR (1885—1962) Chirurg și scriitor francez. Autor a numeroase tratate de chirurgie și lucrări despre celebre personalități medicale. A scris deasemenea și lucrări de istorie și critică literară, mai ales consacrate lui Mallarmé și Valéry („Salut au poète” 1938; „Vie de Mallarmé” 1941—2; „Trois discours pour Paul Valéry”, 1948; „Alain”, 1953 ș.a. (n.tr.)

teri. Această disciplină răsună pretutindeni în *Tinăra Parcă* . . . Disciplină de frenezie și certitudine pe care acest chip le exprimă absolut. Observînd toate acestea, iar timpul fiind potrivit dăruit ca să admir monumentul, — conversația nu trebuia să lîncezească între oameni atît de evident pătămia într-o ghici taina poeziilor. În această privință ocupam o poziție fortificată. Instalat în limbaj și știind foarte bine ce înseamnă, îl comparam cu o harpă uriașă acordată de timp pe care poetul o face să cînte. O asemenea idee, care este în realitate bine orientată, a fost bine primită. Am fost de acord asupra faptului că rezonanța firească a unui limbaj înseamnă poemul însuși.

La drept vorbind, aveam în față oratorul și poetul. Oratorul era Mondor, care, ulterior, a fost chemat la unul din posturile « oratorice » ale chirurgiei. Dar meditasem îndelung asupra situației oratorului; regretam că nu mai există școli de elocință și, potrivit metodei mele statornice, căutam esența oratorului în relația acustică a omului cu sala și auditoriul. Am descoperit ușor că perioada, fraza, ține de meșteșug și constituie un ajutor oferit urechilor care pot evalua traiectoria și « punctul de cădere » al vocii, ghicind astfel sensul a ceea ce aud după așteptarea a ceea ce este un fel de cîntec deosebit prin sunet și măsură. Aceste lucruri au fost aruncate între noi ca niște mingi și, pe măsură ce fiecare le trimitea înapoi, înțelegea mai bine o asemenea analiză pe deplin concretă a elocinței. Abia la acest prînz am început să pricep că acel timp unde accentele sînt numărate este totuna cu un vers anunțat de însoțitorii săi și care, mai întîi formă goală, este « umplută » de minune prin cuvinte, de unde apoi sensul ținește cu mai multă forță și avînt datorită complicității întregului limbaj. Pe scurt, trebuia spus că poezia este întrutotul elocinței și nu-i nimic altceva. Zburdai deci pe acest teren cunoscut și stîrnii acolo un efect aidoma celui Poussin a lui Balzac, care-și plătește cu un frumos desen onoarea de a-l vedea și a-l auzi pe Frenhofer, autorul *Capodoperei necunoscute*. Mondor era mulțumit de mine. E întotdeauna; își îngăduie chiar adesea, servit de o memorie prodigioasă și de lecturi uriașe, să prevadă ce o să spun și să mi-o întîndă ca o nadă.

Poetul vibra ca o liră și emleaa axiome mărețe . . . N-am reținut tot și dealtfel totul se va regăsi . . . Atunci am auzit comparația cu țigara, pe care am citat-o deja undeva. Dar ce bucurie să vezi în același timp nu numai țigara, dar și caietul de hîrtie închis cu o panglicuță, și pachetul de tutun tare ! Asemenea accesorii i se potriveau lui Valéry precum naiul lui Pan faunului, căci avea o prestanță antică în structura lui și ceva din Teocrit în felul de a fi, iar asemenea calități îi sînt înscrustate de o marmură pură. Aruncasem într-o doară, precum obișnuiesc ca, un tînăr fără minte, un fel de axiomă: « Ce-i greu, nu-i să faci, ci să des-faci » și în adevăr eram meșter în născocirea descurgării ideilor. Tocmai atunci își scoase ustensilele de fumat. Îmi zise: « O să-mi spuneți, dacă v-am urmărit cu atenție: iată cîteva fire de tutun, cu care vreau să-mi fac o țigară; dar aceste fire de tutun sînt ceva; le aștern pe această hîrtie și o desfac; uitați-vă; îmi interzic să fac țigară; însă iat-o; se face ea singură și iată cum se făurește un vers ». Mi-aș fi plătit scump locul, căci mi se lua un vîl de pe ochi, după cum spune Stendhal despre o spirituală prințesă în *Minăstirea din Parma*. Las să-mi pribegescă fantezia, căci atunci, și datorită unei sticle de adevărat vin Châteauneuf du Pape, fantezia mea țopăia și scheuna în jurul poetului. Mă aflu pe calea cea bună ca să înțeleg cea mai frumoasă taină a lumii; deoarece este evident pentru mine că rămășițele Parcei astfel modelate nu puteau oferi alte grăiri decît tocmai ale acestei tînere. Dacă vreodată versuri au fost făcute ușor și firesc, apoi tocmai acestea sînt. Nu ajunsesem însă să comentez *Tinăra Parcă*, și totuși în comentariile despre *Vrîji*, chiar prin alexandrîni din *Tinăra Parcă*, explicam decasilabele din *Cimitirul marin*. Era

atît de limpede încît poetul mi-a spus în scrisoarea sa de mulțumire: « Dacă ați voi, ați comenta frumos *Tîndra Parcă* ». Nu mă socoteam incapabil s-o fac, și-l clar că puteam încă observa că modelul prefaței la comentariul *Tinerei Parcă*, ce afirmă esențialul, se află în comentariul lui *Narcis*, despre care am ajuns să vorbim și care mi s-a părut că și-a atins țelul, mai ales în ce privește rimele redublate, cărora le semnalasem avîntul liric.

... Et la lune perfide élève son miroir
jusque dans les secrets de la fontaine éteinte,
jusque dans les secrets que je crains de savoir ...

Transcriind aceste versuri și acum mă înflor. Descopeream o lume. Între timp, învățam din aluzii că poetul îndrăgea foarte mult pe Hugo. Mi-a spus o dată că ultimele versuri scrise de acest poet erau totodată cele mai bune, ceea ce mi s-a părut și mi se pare încă trăsătura distinctivă a poetului și proba că adevărul poet nu poate să îmbătrînească. Ceea ce i-am și mărturisit, făcînd să-i întinerească bătrînu-i trup pînă-l prinse risul ca pe un student.

Deasemenea am fost mirat să observ (el care pretinde că n-a citit nimic) că citise cu multă luare aminte pe Balzac. Recunosc și-mi puse chiar cîteva « încuietori ». Care era numele găinii doamnei Fontaine din *Vărul Pons*, etc. Îmi aminti, în treacăt, că opera *Candide* este una din marile cărți ale Spiritului Uman. O aprecie astfel: « *Le prestissimo* din *Candide* » ceea ce mi se păru o judecată definitivă. Toate acestea ne făcură să ne simțim de acord și cuprinși de voioșie.

Am ajuns deci să-l împlînzesc și fără îndoială leul de piatră m-ar fi mușcat. Din fericire, — la o aluzie pe care a făcut-o despre ceea ce Doumic îi istorisise despre entuziasmul și prietenia elevilor mei, — i-am repetat un lucru adevărat: tot tineretul citea *Cimitirul marin* și *Tîndra Parcă*. Puteam chiar să-i povestesc din experiențele mele. În ziua cînd am început să recit: *Qui, grande mer de délîres douée, / Peau de panthère et chlamyde trouée / De mille et mille idoles du soleil* / — unul din elevii mei continuă pe același ton, în mijlocul aprobării generale: *Hydre absolue, ivre de ta chair bleue, / Qui te remords l'étincelante queue / Dans un tumulte au silence pareil* /

Acest ultim vers îmi veni în minte. Într-o altă zi, cînd citam cu greu cîteva versuri din *Tîndra Parcă*, cineva se găsi să le continue și curînd îmi ajunse pe birou o copie a poemului pe care l-am recopiat; căci este bine să observ că aceste poeme au fost cunoscute mai întîi prin copii, ca poemele din antichitate. Aceasta nu-i putea displace poetului și așa am distrus acele locuri comune, de care abuzează plăcîndu-i să spună: « Mă întreb pentru cine scrie poetul și dacă are cititori » La care nu preged să răspund totdeauna că *Tîndra Parcă* a fost cunoscută în cafele datorită recitărilor lui Lucien Fabre și Léon-Paul Fargue. De unde am tras concluzia că există la Paris mai mult de un cititor capabil să recite aceste două poeme. Și mai întîi Mondor însuși. Admir mult aceste excelente memorii, deprinzînd de la Platon ura față de gînditorii fără memorie, « coșuri găurite și pline de uitare ».

Portretul lui Mondor l-am schițat în *Convorbirile cu Sculptorul*. Parizienii toți cunosc craniul acela voluminos și cumpănit, care se vedește și prin fălci (semn de mare preț după a mea părere) și care anunță memoria cea mai desăvîrșită din cîte am cunoscut întocmai precum masca gînditoare, bogată-n prudență și precauție, vestește darul chirurgului. Atenția este o minune a ochilor, iar trupul sprinten poartă vios mașina aceasta de cugetat. Poetul descoperea așadar mulțimea credincioșilor săi, iar Mondor mă sprijinea cu tărie. Ochii poetului se trezeau de fericire. Eu unul eram fericit.

Acordam totuși în același timp o bine meritată atenție unui excelent pul cu verdețuri. Mă simțeam ca Teetet prinzind cu Platon; și chiar era, un Teetet în vremea aceea, din plin îmbătat de științe și încă prea respectuos față de marii sofiști. Începînd, totuși, să le port mai puțin respect datorită influenței comune a oratorului și poetului, rămîneau mai aproape de imagini decît de găini.

Tot uitîndu-mă la hotărîitul majordom și la netulburatul chelner care se roteau în jurul nostru, mi se păru nu o dată că văd marea umbră a lui Mallarmé dîndu-ne tîrcoale în căutarea unui pahar sau a unui sonet. La fiecare din aceste apariții reluam elogiul măreții umbre și culegeam cîteva prețioase observații ale poetului. Cu privire la Poetul acesta obscur, pe nici unul dintre noi trei nu l-ar fi purtat gîndul să-i ceară socoteală pentru vreo cițiva nori. Eram dimpotrivă dispuși să-i îndrăgim tainicele lui pregătiri și simplitatea sa de nepătruns. Asupra subiectului acestuia ne străduim chiar la un moment dat să adunăm deasemeni nori. Eu tot la zămislirea poemului și la condițiile făuririi sale urmăream să ne întoarcem. Mondor își dădea prea bine seama încotro băteam. Știa că, în *Sistemul Artelor Frumoase*, ce tocmai fusese reeditat cu note, încercasem cu nedesmințită părținare, să lau mai întii aminte în oricare artă, la condițiile inferioare ale muncii și, cum se spune, la tehnică. Oricît de nouă ar fi fost pentru mine o asemenea metodă, adevărul e că mă agățam cu nădejde de ea. În legătură cu aceasta pomenii cîte ceva despre *Scrisorile* lui Michelangelo, pe care tocmai le citisem și, în cuvinte puține, le rezumai cuprinsul care nu-i altul decît că nicăieri nu-i vorba, nici de frumusețea, nici de alcătuirea operelor, altfel spus de ideea lor, ci că e peste tot vorba de comenzi, de plăți, de blocuri de marmură transportate, uneori sparte; iar spărtura isca mereu ideea unei alte opere. Iată că, prin urmare, sculptura începea cu pietrarii. Ideile acestea viguroase nu puteau să nu-i stîrnească pe cei doi muncitori. Valéry nu pierdu prilejul de a repeta că *Tînăra Parcă* e un exercițiu, ceea ce înțeleg cît se poate de limpede, fiindcă știu că poezia e un meșteșug. Am văzut mai tîrziu manuscrisul acestui poem, piesă rară, care, — de o parte înfățișează versurile începute și variantele, fără multe ștersături iar de alta, pe coalele albe, schițe de desen și colecții de rime, pe scurt o grămadă de încercări plastice și sonore. Poetul binevoi să-mi semnaleze pasajele de-a dreptul inspirate. Îi citai unul care m-a fermecat întotdeauna:

Glisse, barque funebre . . .

Închegarea aceasta a unui hemistih nimic nu o putea provoca, totul căzu ca fulgerul. Se învoi și el, după oarecare împotrivire în cursul căruia scoase în evidență forța cantabilului în executare; lucru pe care desigur că-l știam dar asupra căruia nu mă oprisem îndeajuns. Unul din pasajele cîntătoare era acel al rimelor *s'accomplisse, supplie*, care nu-i de fapt decît muzică și nimic altceva, precum și cele două versuri pe care le prefer:

*Osera-t-il, le Temps, de mes diverses tombes,
Ressuciter un soir favori des colombes? . . .*

Ai aici simțămîntul că forma nu se sfîște s-o ia înainte sensului. În felul acesta ne întoarcem la Mallarmé despre care s-ar zice că ține să îmbine cuvintele cele mai obișnuite. Am citat ceea ce în genul acesta îmi place mai mult:

*Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort un mandore
Aux creux néant musicien.*

Trecuseră ani mulți de când versul acesta din urmă mi se păruse cel mai frumos și mai plin. Fără a mai pune la socoteală că urmarea este și mai frumoasă. Îmi aduc aminte că trecînd prin *Aruncarea de zar*, mă oprii asupra *paginei albe* a lui Mallarmé care-i înfățișa, cred, poemul în formație. Drept care am spus că pagina albă e pentru mine irezistibilă, lucru adevărat de vreme ce-mi potrivesc proza ca și cum aş face versuri. Văzui că lui Valéry îi era groază de pagina albă, dar i-am smuls recunoașterea că pagina albă reală e tot una cu șirul versurilor făurite și care așteaptă, aidoma pietrelor neegale ale unui zid. Trebuie să mergi mai departe: iată care-i puterea lui Mallarmé. Atunci Valéry spuse: «Un vers frumos îmi este dat... Fac din el altele, mai jos și mai sus; numai că, pe astea, trebuie să le fac eu» Confidențele acestea le împărtășesc fără de rînduială; fiindcă rînduiala aici nu-și are rostul. Cum de-am putea altminteri pătrunde în tainicul laborator? Cum de-am pricepe ceva din ceea ce e un fel de cristalizare a cuvîntelor îmbinîndu-se potrivit cu structura lăuntrică și-n același timp potrivit cu legea exterioară? Munca aceasta presupune o supraomenească atenție neștirbit concentrată asupra formațiunilor spontane ale limbajului. În momentul acela înțeleseai, datorită unei aluzii, că lui Valéry îi plăcea cît se poate de mult Hugo și mai puțin anumiți alții, ca Musset; dar la ce bun să dau numele altor candidați atunci respinși?

Cînd Valéry vorbea despre Mallarmé era emoționat, și emoționa, și nu mai puțin entuziast decît mine. Îl iubea, și-i frumos s-o știm. Mallarmé, îmi spuneam, și-a aflat așadar un cititor vrednic de el și care desigur n-a ridicat obiecțiuni împotriva vestitelor *Sonete*. Fără îndoială că Valéry este omul care a înțeles poemele acestea atît de bine zăvorîte. Îmi aduc aminte că cita ca obscură *Proza pentru Des Esseintes* care mă deznădăjduiește și ca de neînțeles celebrele pagini *O aruncare de zar niciodată nu va desființa hazardul* pe care, cît mă privește, le-am explicat fără prea mari eforturi elevilor din anul preparator la Școala Normală Superioară pe la 1932. (Aveam la îndemînă celebra ediție care vorbește datorită albului și negrului). Din nefericire nu mi-am putut regăsi inspirația. Și iată care-i pricina: pricina e că nu pot reface în gînd imaginile azvirrite pe hîrtie. Altminteri, aş fi regăsit desigur explicația dimineții aceleia, în clasă, explicație care invoca faimoasa *pagină albă* a lui Mallarmé, și refăcea, de fapt, prima stare a poemului absolut, mai înainte de măsură, mai înainte de rimă, cu alte cuvînte mai înainte de *Arunările de zar* care săvîrșesc minunea. Mallarmé fără îndoială, voia să spună că printre miile de procedee de a umple casta pagină albă, trebuie să dai de unul dînd cu zarul și apoi încă odată și că niciodată nu te poți lipsi de hazard. În cele din urmă, privii constelația care se arată sus, în dreapta, pe deasupra naufragiului; pentru că o constelație mi se pare o ființă; dar nu-s decît *Arunări de zar*. Existența nu-i decît hazard și poemul reia descoperirea existenței și din hazardul acesta făurește cugetare. Ideile lui Valéry despre rimă sînt cunoscute. (Din rimă trebuie să-ți faci temei de resemnare). Se poate vedea că încercîndu-mi bietele zaruri distrugeam obișnuitele exclamații care ieșeau din chipul acela indignat. «Nici o operă de artă nu-i sinceră și cu atît mai puțin poemul».

Asemenea lucruri mă scot din sărite. Recunosc că nu-i ușor să străpungi aparența aceasta. Dar mi-ești cu puțință; mai întîi constatînd că poemul este pe de-a-ntregul voluntar, ca orice gîndire sinceră, și apoi că poemul stă pe de-a-ntregul sub semnul hazardului, ceea ce, în alt înțeles, înseamnă iarăși o altă sinceritate. Poemul așadar este de mii de ori sincer. E aidoma *Pitiei*. E sinceră tocmai pentru că nu alege și aceasta chiar e punerea la încercare a voinței (Din orice aş gîndi, gîndul să mi-l făuresc) și partea cea mai grea din arta cugetării. Valéry înțelegea prea bine unde îl duceam; se ridica; ne ducea înspre Institutul

care-și întindea cele două brațe de piatră; și-mi dădeam perfect de bine seama că-i redam leului curaj. Convorbirea totuși lîncezea și începurăm a dormi precum bârzăunii în dogoarea amiezii.

Pleacă deci, luînd (așa mi s-a părut) cu mine cîteva rămășițe ale prînzului același și, ca un cal de curse, adu-mecai mai întii spațiul. Pînă la sfîrșit, mă aflai cu Mondor, cum nu se poate mai nimerit pentru a-mi da curajul să galopez și cu gîndul, nu lipsit de neliniște, la masa mea de lucru, de unde urma să bat iar calea zilnică, nepus mai vastă decît drumurile Institutului. Vedem bine, firește, că-i nevoie să alegi între poem și raționament, precum Hercule între virtute și viciu. Lucru ciudat, însă, mai vedem tot atît de bine că știința lui Mondor presupune raționamentul și încă în *Scrisorile* ce i le adresasem — și care au fost mult citite deși rare — vroisem să-l transform pe cugetător într-un fel de poet. Dar pe de altă parte înțelegeam ceea ce vestitul Herr¹ îmi desvăluise drept marea taină a lui Hegel, anume că, zicea el, trecerea, în celebra dialectică, are mereu loc printr-o mișcare poetică: idee de o sută de ori verificată de atunci încoace: numai că e tot atît de limpede că *Niciodată o aruncare de zar . . .* ceea ce înseamnă că trebuie să te încredințezi gîndurilor tale, neavînd nimic altceva . . . Și nu-i necesar să mergi pînă la rimă; rima nu-i decît un caz al ecoului graiului care mereu ne poartă; iar rimă găsisem de altfel pînă și în proza lui Montaigne; întotdeauna instalat în limbaj, îl luam așa cum e și pariam pe elocința firească, luînd aminte să știu ce spun, ca o Pitie care s-ar analiza. Lagneau² mă învățase felul acesta de a reflecta care-i și un fel de visare. « Spiritul visa, lumea îi era visul ». Voi cita nu numai o dată acest scurt poem drept o pildă a loviturilor acelora de aripă care ne răpeau, școlari cuminți ce ne aflam, colo sus la liceul Michelet. « Să fii sau să nu fii, tu însuși și lucrurile toate, trebuie să alegi ». Această de-a doua lovitură de aripă ne depășea îndrăzneala. Iată de ce Institutul acela, fluviul acela, soarele acela, leul acela care alerga și căuta pe cine să înghită, reprezentau toate pentru mine deopotrivă ființa și neantul. Totul era să nu-ți fie teamă; de asta nu duceam lipsă și de acolo îmi vine cea energie nițel sălbatecă care mă stăpînește deîndată ce vorbim despre Lagneau. Mergeam, mergeam, singur în orașul acesta mare, de-a lungul cheiurilor, predilecția poezilor, și către *Point de Jour*³ cum somptuos spune Orașul. Iar cînd vom fi ajuns, o voi spune. Nefericit de a nu fi în măsură să cer sfatul iubitelui meu Duh al Pămîntului, care dintr-o privire știa totul. Lagneau e cel care mi-a lămurit această enigmă a *Cimitirului* . . .

... est le songe est savoir

Am la fel de multă încredere în ambele mele Duhuri, unul de-al medicinei și celălalt de-al poeziei, fără a-l mai socoti pe Mallarmé, marele Mort pe care l-am comemorat de atîtea ori împreună. La Mallarmé totul se lămurește, de aceea și e uneori considerat obscur. Eu unul văd însă la el mai ales nuditatea și simplitatea figurilor implicînd o metodă de gîndire. Numai că oracolul acesta e ca cel din Dodona, de răspuns răspunde mereu, cine însă va înțelege?

În românește de ALEXANDRU BACIU și N. STEINHARDT

¹ Lucien Herr, filosof și bibliotecar al Școlii Normale Superioare (n. tr.)

² Jules Lagneau, filosof, profesorul lui Alain în timpul studiilor liceale. Alain i-a purtat un adevărat cult (n. tr.)

³ „Zori de zi” — denumire care indică și o stradă din Paris (n. tr.)



UN SIMBOL AL EUROPEI

JULES SUPERVIELLE

OFRANDĂ

Léon-Paul Fargue spunea odată: «Un singur moment nu concep, n-aș fi putut să concep ca Valéry să nu existe. Prezența lui are ceva suveran, premeditat, inevitabil».

În această epocă de crude privațiuni pentru omenire, trebuie așadar să ne lipsim și de Paul Valéry, cel puțin de Valéry cel viu. Era o atît de frumoasă onoare, era un asemenea reconfort a ști că el era de al nostru, pe planetă. Și iată că se curmă traiectoria sa. Nici un poet nu va fi avut o astfel de influență asupra rigorii poetice universale, nici asupra capacității de exigență a scriitorului față de el însuși. El ne-a învățat să avem considerație numai pentru ceea ce ne-a cerut multă trudă. Personifica principiul dificultății înfrînte, eroul perfecțiunii atinse. Își găsea și își cultiva universul propriu în limbaj. Cînd alții alți poeți pornesc de la o emoție, de la sentiment, Valéry pleca de la limbaj și ajungea la el de-a curmezișul frumătății păduri de cuvinte. «Cinste oamenilor! Sfînt Limbaj!» exclama el.

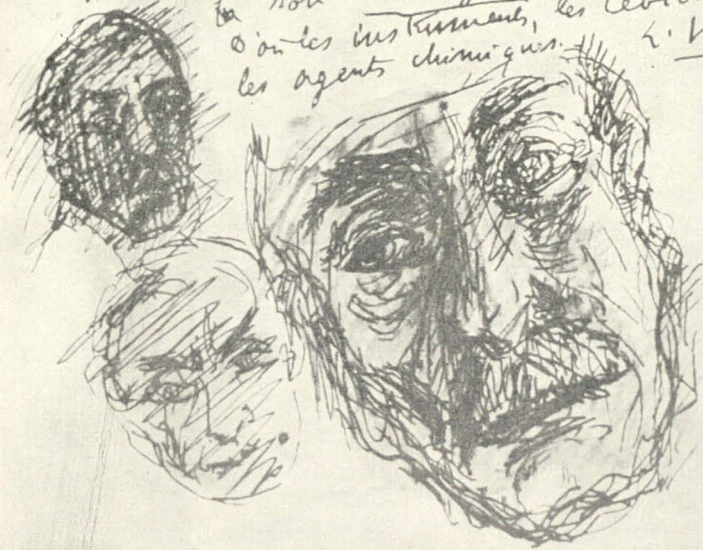
Răspîndirea poeziei valéryene ține de miracol, întrucît această poezie dificilă și adesea foarte dificilă se află pe mii și mii de buze. Poezie bogată în versuri memorabile, care nu încetează să se dezvăluie. «Un vers frumos renaște continuu din cenușa sa» spune Valéry. Și versul său, încărcat de forță, este exemplar din acest punct de vedere. Nu s-ar putea insista îndeajuns asupra ușurinței cu care versurile dificile ale lui Valéry ni se înfig în memorie, obținîndu-i asentimentul și fidelitatea. Ele se încrustează în cele mai întime fibre ale sale.

Valéry nu este numai un poet al profunzimii. El mai e și un mare colorist și un încîntător muzician al versului. Toate simțirile noastre ies îmbogățite din această poezie în care verbul se umanizează, nefiind niciodată mai cîrnos, poezie atît de profund verbală încît se confundă cu omul însuși, cu esența aspira-

action) la "volonté" du bateau a
raison. Bien mieux organisée que celle du
homme à voiles, lequel ne peut agir que sur
la direction des forces extérieures, ~~car~~ grand
elles existent.

La plante ne peut agir que par la
direction de ses parties en croissance et c'est
une réaction continue ~~à~~ dont la tendance
correspond à des excitations (hydro ou photo
ou geo tropiques) constantes.

Un classement des vivants par pouvoirs
d'action - qui peut un homme? on trouvera
que son pouvoir d'initiative consiste dans
sa son intelligence des relais.
Où les instruments, les leviers, - le feu,
les agents chimiques. l'indirect





țiilor poetului și artistului. Și pe deasupra, refracția celei mai ascuțite inteligențe, a celei mai tactile din câte există, cea mai bogată în antene.

Cine vorbește de glacialitate? Migala, meticulozitatea nu-l împiedică pe Valéry să surprindă pasiunea intensă, prin vălul poeziei. Valéry este un poet entuziast. Nici o altă poezie nu e mai bogată în înflăcărare, fertile invocații¹.

Unii s-au mirat că poetul în stare de veghe totdeauna, cel mai inteligent, cel mai lucid, acordă uneori, rar e drept, vacanță preciziei sensurilor în versul său. Pentru că acest poet, unul dintre cei mai senzuali din literatura franceză, știe, când vrea, să-și pună versul în stare de hipnoză, de voluptuoasă toropeală. Și puțin îi pasă lui atunci dacă el semnifică mai curînd una ori alta.

După miracolul Mallarmé care părea să fi dus la un impas, am avut miracolul Valéry care a continuat și extins în chip singular aventura mallarmeană și a dăruit poeziei franceze capodopere într-o vreme cînd poeții păreau a se desinteresa de perfecțiune.

Valéry degusta și ne-a obligat și pe noi să-i degustăm versurile ca pe un vin rar. Simte oricine plăcerea pe care el o încerca, — făcîndu-le să circule pe buzele lui și ale noastre. Dincolo de însuși sensul lor, versurile acestea alcătuiesc un tot rafinat. Un elixir de sonorități. Pentru a ajunge la această alchimie, toate simțurile poetului sînt mobilizate. Și pentru a simți din plin întreaga plăcere, trebuie ca și simțurile noastre să fie la fel mobilizate.

Versurile lui Valéry par printre cele mai bine înarmate pentru a lupta împotriva loviturilor surde însă neobosite ale timpului. Cît îl privește pe prozator, i se potrivește aceste rînduri în care Valéry însuși caracteriza pe Descartes: « Prudent cum era și incomparabil artist în lucrul materiilor dure, el și-a construit cu propriile mîini un fel de monument funerar, dintre acelea care deșteaptă invidia. Aici și-a așezat statuia spiritului său, atît de direct și atît de real supus oricărui examen încît s-ar spune că e viu, că vorbește în persoană ».

LÉON-PAUL FARGUE

MĂRTURISIRE

S-au găsit unele condeie, imediat după moartea lui Valéry, pentru a recunoaște în el, de altfel cu multă seriozitate, reprezentantul cel mai ilustru și cel mai clasic al unei lumi în agonie, ultimul și cel mai vast efort al unei inteligențe asaltate de evenimente vii și presante, făclia călăuzitoare care trebuia să nu lase să se întrevadă nici o licărire de lumină dincolo de anumite limite de nepătruns pe care le-ar fi trasat el însuși. Ce eroare ! Cît timp ne-ar mai trebui oare pentru a ne putea da seama că Valéry a vorbit tocmai despre ceea ce oamenii au în comun, și mai puțin fragil: azurul, marea, frumusețea, ceea ce se schimbă și ceea ce e neclintit, plăcerea de a dezlega enigme și marea artă de a pune la îndoială ceea

¹ Nicicînd pagini de poezie n-au conținut atîtea semne de exclamație (n.a.)



ce se numește noul. Valéry a lăsat, și mi-a înfățișat atâtea urme ale eternității că nu-mi pot imagina viitorul cu totul lipsit de pecetea personalității sale. N-ai decît să deschizi la întîmplare una din cărțile sale pentru a observa că cea mai simplă dintre frazele lui poartă incomparabila prospețime a ceea ce nu se poate întrerupe, a ceea ce nu poate fi întrerupt. De fiecare dată cînd îl întîlneam — și Dumnezeu știe că ne-am văzut adesea de-a lungul acestei jumătăți de veac de nervozități și de incertitudini — de fiecare dată cînd îl întîlneam, îmi dădea impresia a fi exact acela ce prinde din zbor explicația poate unică, singură valabilă, a ceea ce se urzește sau a ceea ce irumpe. Fața sa, privirea sa, cutele surprinzătoare ale pielii erau pentru mine tot atîtea vii tălmăciri. La el, pînă și amărăciunile erau străbătute de acel optimism care, fără știrea noastră, apare în preajma certitudinii. Pe stradă, la cafenea, într-un salon, la el acasă, la editorii noștri, peste tot unde îl puteam zări ori surprinde, răsucindu-și cu stîngăcie monoculul, cu fața surîzătoare, blîndă dar în același timp încordată, îmi părea îndată ca fiind acela care vedea just, care gîndea just, care prindea dintr-odată ceea ce e mai profund, ceea ce e mai exact, care stăpînea cu ușurință, dacă se poate spune așa, începutul, mijlocul și sfîrșitul vieții.

A spune că Valéry era omul cel mai simplu din lume, nu ar fi spus deajuns. Era față de toți ceilalți așa cum era în umbra liniștită a locuinței sale. Amabil dar pătrunzător, vesel dar hotărît, binevoitor și dintru-început pe culmea unde lumea finită începea. Această îndoială străbătută de certitudini făcea din el un om liniștitor. Cîte seri frumoase din viața mea nu le-am petrecut în tovărășia lui, într-unul din acele saloane ale Parisului a cărui amintire însăși se pierde în epoca confuză de dinainte de război . . . Revăd chipul lui Philippe Berthelot, al lui Painlevé, al lui Jean Perrin, al tulburătoarei Anna de Noailles, care la rîndul ei va fi și ea tulburată. Revăd miinile dragului meu Ricardo Viñes, fața dăltuită a lui Ravel, pielea lui Henri de Régnier, ca palimpsestul, castana sculptată a lui Sem, obrazul posac a lui Florent Schmitt, ochiul lui Philippe Gaubert, părul bogat a lui Honegger, și foarte tineri, pe cei care astăzi sînt cu mîna pe cîrmă. Valéry era acolo, și privirea lui mă face să mă gîndesc din nou la prezența albastră, la misterioasa circulație a curentului electric în micul hublou al contoarelor. În aer plutea cîte o problemă: muzica, fraternitatea popoarelor, restrîngerea mijloacelor de distrugere, o nouă carte a lui Keyserling, valoarea teoriilor în materie literară, rolul femeilor, sau mai știu eu ce? Adunarea își spunea părerea; minți mai îndrăznețe propuneau amendamente; un cavaler singur făcea să răsune o voce de aur; frumoasa Anna scotea din misterioasele ei grote, jerbele unei descoperiri cu egretă de diamante. Valéry da din cap, aștepta să se aștearnă un moment de tăcere, și plasa un încîntător cuvînt de spirit cu acea politeță plină de dezinvoltură care făcea aproape tot farmecul său. Ceea ce spunea în acele momente era cîteodată de o simplitate care dezarma, și se găsea totdeauna cineva care să protesteze, fie împotriva nudității paradoxului, fie împotriva profunzimii unei prefăcute copilării. Dar Valéry se ținea tare « Aceasta nu poate fi altfel . . . », adăuga el. Cîte evenimente survenite de atunci încoace, nu i-au dat dreptate . . . Dacă am aduna teoriile *remarcabile*, punctele de vedere *solide*, demonstrațiile peremptorii și ra-

Monaco - 25.2.

gare - le haut port
au sein duquel P.P.

Provenance au port
le d'au delà de la

Grande gare
mon quai - le port de la

Comme au P.P. - le port de la

P.P. vient au port de la

De la gare -

De la gare -

La petite P. fleur de
cigarette dans un tube
9 ans de l'air conde -

Rit au ciel, fort le po
si si fait tomber
mon monde de
ma vie.

ționamentele de înaltă subtilitate care au fost susținute și dezvoltate timp de douăzeci de ani asupra celor mai multe probleme puse de trecutul încă viu, am avea în fața noastră piramide de neant. Dar Valéry nu intră în numărul acestor constructori de vanități. El descindea direct din întunericul dimineții unde se găsisse față-n față cu problemele în suspensie, și vorbea despre ceea ce văzuse nu ca un medic al sufletului, ci al bunului simț. Părea chiar, unora cu auzul sensibil, că a introdus luxul în arta de a vedea just și de a se exprima clar. De aici și refuzul său categoric de a scrie despre actualitate. Ea nu era pentru el decât o succesiune de clișee, și el nu ținea cont de evenimente.

« Mă străduiesc, scria el drept prefață la o mică carte a lui Keyserling, ca nici o îndoială să nu dănuie asupra adevăratei valori a miturilor care renasc din descompunerea idealurilor. Noi le cunoaștem destul de bine. Ce poate fi mai izbitor și mai demn de un rîs mefistofelic decât a recunoaște idei, creații ale spiritului în formulele și în aparențele rațiunii a căror forțe telurice sînt silite a se înarma sau a se împodobi pentru a-și declara și a-și coordona acțiunea în lume? » Știu că ne-am putea lansa la nesfîrșit în exegeze valéryiene, dar nu voi cădea în acest păcat. Nu este nimic ascuns în gîndirea sa, dincolo de ea. Nu sînt decât exerciții și divertismente, fie ! Poezia sau moartea, adevărul sau moartea ! Acestea ar trebui să fie sloganurile acelor care trăiesc pentru a scrie. Și Valéry, în catul de sus din casa Berthei Morisot, în mica-i cameră de lucru unde spiritul său a adus ordinea, împrăștiind hidrele, mă lămurește asupra adevăratului loc pe care-l ocupă omul în această lume. Fără îndoială că există pasiuni și forțe impulsive, lucru pe care Moș Gautier îl numea fără înconjur *opere perverse*, dar tot așa există și nevoia de un judecător suprem, un arbitru infailibil și martor neobosit. Se simte nevoia de a avea o Bancă a Franței pentru circulația ideilor. Valéry întrunea toate aceste atribute, fără a înceta însă de a fi un om plin de finețe, de curtoazie și de blîndețe așa cum aproape nu se mai întîlnește astăzi în lumea literelor. Îmi spuneam întotdeauna, cum îl zăream de departe, că de acea dată voi reuși, și că în sfîrșit voi ajunge să cunosc totul. Într-adevăr această dublă impresie dura atîta timp cît era el prezent. Îmi plăcea mai ales să-mi vorbească despre întîlnirea sa zilnică cu prima țigară, cu cafeaua din zori, cu filele în care își nota gîndurile rele și altele, primele zgomote ale zilei miraculos scăpată de tenebre și frămîntarea sa spirituală. Și în timp ce îl ascultam vorbind, prin minte îmi trecea imaginea clară a siluetei sale în mijlocul mobilelor, umbra mîinilor sale pe tăblia mesei, firul de lumină care se prelingea în cerneala frazelor, în sfîrșit zgomotul mașinii de scris din care au ieșit *L'Âme et la Danse* și *Eupalinos*. În ultimele luni, relațiile noastre au trebuit să se supună legilor telefonului, dar glasul îi înlocuia prezența, și, în timp ce dictez aceste note punînd puțină ordine în scrisorile pe care mi le-a scris, răsunetul vocii sale prelungește astăzi emoția pe care o păstrez ca pe o comoară și învăluie cu sonorități secrete amintirea-i nepieritoare. Poate că este încă acolo sus, în camera sa, singur cu lumea pe care o domină, față-n față cu ceea ce a tulburat atîtea spirite, în afară de al său . . .

În românește de NADIA LOVINESCU

LECTIA LUI VALÉRY

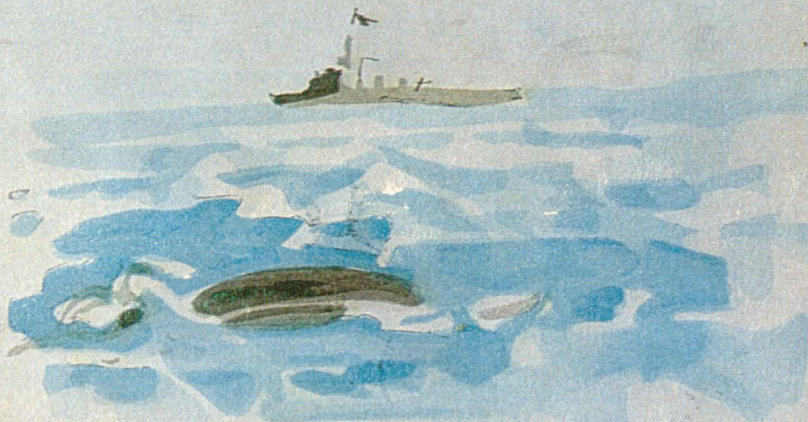
Întîlnirile noastre cred că se pot număra pe degete: dar, în cei douăzeci și unu de ani, pînă în iulie 1945, au avut loc în momente semnificative; douăzeci și unu de ani în care Valéry, deja recunoscut ca mare poet, ajunsese o figură ce simboliza Europa epocii noastre. Autorul « Tinerei Parce » fusese prezentat cititorului englez de către J. Middleton Murry, care a scris despre respectivul poem în « The Times Literary Supplement » la puțin timp după publicarea lui; în 1924 era celebru. De la prima la ultima noastră întîlnire, m-a impresionat personalitatea sa, desigur nu simplă sau ușor de înțeles, în schimb consecventă dealungul acestor ani. Farmecul și sociabilitatea omului — modestia, firescul comportărilor, mai impresionante decît orice grandoare afectată, și acest soi de spirit diabolic, perseverent, caracteristic celui care nu are nevoie să simuleze demnitatea — toate erau evidente de la bun început. Dar abia cu timpul mi-am dat seama că aceste trăsături de caracter făceau parte integrantă din tipul său de inteligență. Modestia și naturalețea erau calitățile unui om fără iluzii, care nu căuta să-și dea ifose și considera inutil să aibă pretenții la alții. Putea să intre în roluri diferite, dar niciodată pînă la a se pierde în vreunul. Despre unii mari oameni, impresia dominantă poate fi de bunătate, de inspirație sau de înțelepciune; cred că impresia dominantă lăsată de Valéry, era aceea de inteligență.

Inteligență de cea mai înaltă factură, tipul de inteligență care exclude posibilitatea credinței și presupune o adîncă melancolie. Valéry a fost numit filozof. Dar un filozof, în accepția obișnuită a cuvîntului, este acel care construiește sau susține un sistem filozofic, și, în acest sens, putem afirma că Valéry era prea inteligent pentru a fi filozof. Filozofului constructor îi trebuie o religie sau ceva în stare să o substituie; și, în general, are posibilitate să construiască numai întrucît rămîne opac la alte puncte de vedere ori indiferent la cauze afective, care îl leagă de sistemul său particular. Valéry era mult prea lucid pentru a putea filozofa în asemenea mod; astfel încît « filozofia » lui rămîne expusă acuzației de a fi doar un joc trudit. Este adevărat, dar a fi în stare de un asemenea joc, a fi în stare să obții din el o delectare estetică, reprezintă una dintre manifestările omului civilizat. Nu există decît un singur stadiu mai ridicat, accesibil, omului civilizat: acela de a uni scepticismul cel mai profund cu cea mai intensă credință. Dar Valéry nu era Pascal, și nu avem dreptul să-i cerem așa ceva. El avea, cred, o inteligență profund distructivă, chiar nihilistă. Ceea ce nu poate modifica — în niciun caz — părerea noastră despre poezia sa și nu poate nici măcar diminua ori amplifica plăcerea sau admirația. Dar ar putea, gîndesc, să ne sporească admirația pentru omul care a scris asemenea poezie. Fiindcă pentru o inteligență ca a lui Valéry, tortura creației trebuie să fi fost imensă. Cînd inteligența zeflemisește continuu și seamănă îndoială și insistă că activitatea creatoare-i zadarnică, geneza lentă a unui poem și orele devorate ani în șir de munca necesară perfecționării lui sînt posibile doar printr-un eroism disperat care este un triumf al caracterului. (Bineînțeles, un scriitor englez era de așteptat să pomenească la un moment dat, « caracterul »)

« *Europa e sfîrșită* », îmi spunea în mai. O mai spusese, fără îndoială, și altora. Nu era altceva, la urma urmei, decît afirmarea ultimă a unei păreri pe care și-o exprimasem demult. Într-un anume sens, putem mereu să sperăm că ea e falsă; și de vreme ce trebuie să acționăm și să vorbim mai departe, să protestăm împotriva stupidității și a răului, aplaudînd inteligența și perfecțiunea, trebuie să continuăm a ne comporta ca și cum era falsă. Dar mai există un sens în care afirmația este cu siguranță adevărată, întotdeauna adevărată pentru creatorul de artă. Pentru mine, limbajul meu s-a epuizat (iar pentru un poet, limba sa reprezintă țara sa, și însăși Europa) cînd am ajuns la capătul resurselor mele, în strădania de a extinde și dezvolta acest limbaj. Pentru artistul care a ajuns la capătul unei perioade, arta sfîrșește cu el. Între aceste două sensuri însă, se întinde o zonă nedeterminată de sensuri în care comunic iarăși cu Valéry. E ciudat, dar m-am apropiat de poezia sa în mare măsură datorită studierii a tot ceea ce a scris el despre poezie. Dintre toți poeții, Valéry a fost cel mai deplin lucid (poate ar trebui să spun cel mai aproape de luciditate) în legătură cu ce făcea. Poate că observațiile lui despre structura poeziei nu sînt valabile pentru toți poeții, întrucît constituie, printr-un miracol al introspecției, o evaluare a lucrului său singular; și totuși, descopăr mereu că analizele sale asupra procesului poetic corespund experienței mele personale și scot la lumină mare parte din ceea ce eu nu intuiam decît vag. « *Europa e sfîrșită* » ! Desigur Europa lui Valéry a murit, și trebuie să recunosc că, în mare parte, era și Europa mea. Dar dintre toți poeții, indiferent de limbă, din ultimii treizeci de ani, Valéry era cel mai îndreptățit să rostească aceste cuvinte: pentru că el va rămîne, pentru posteritate, poetul reprezentativ, simbolul poetului din prima jumătate a secolului al XX-lea — și nu Yeats, nu Rilke, nimeni altcineva.

Oricum, sper că ceva o să rodească în rîndul generațiilor viitoare care vor avea alte criterii și vor adapta versul altor scopuri, — o *lecție a lui Valéry*. Ar fi o insolență din partea mea să adresez poezilor francezi vreo insistență rugă, sau să le spun ce au de făcut cu o limbă care nu e a mea; pot însă susține, cu egală perseverență, chiar dacă am în vedere doar poeții englezi: țelul adevărat al romanticului este să se împlinească în clasic, cu alte cuvinte, orice limbă, pentru a-și păstra vitalitatea, trebuie în permanență să se îndepărteze și să se întoarcă apoi către sine; dar fără *îndepărtare* nu există întoarcere, iar *întoarcerea* este la fel de importantă ca și sosirea. Trebuie să ne întoarcem acolo de unde am plecat, însă călătoria a modificat punctul de plecare: astfel, locul pe care l-am părăsit și cel în care revenim sînt identice și totuși diferite. La Valéry, ampla curbă a romantismului reîntîlnește clasicul. Acum, alți călători trebuie să reia drumul, și nu generația următoare sau cea de după ea vor fi cele ce-i vor da de capăt. Iar fiecare nouă călătorie este într-un fel mai anevoioasă decît precedentă. Însă numai așa se pot menține vii marile limbaje europene; și dacă ele izbutesc să-și conserve vitalitatea, atunci Europa nu-i sfîrșită.

În românește de GEORGETA CIOCÎLTEA



de souffler pis par un bon marin

finer -

after - si me de ci de melgr pette et l'ommet
 monte vers 10 h.

le mer soit $\frac{1}{2}$ lune - mercure, bon de mercure

en haut vent de dr'alt. - de la part. le mer
 est com un mur vertical devant le nom -

de belle obaun - lum. bleues.

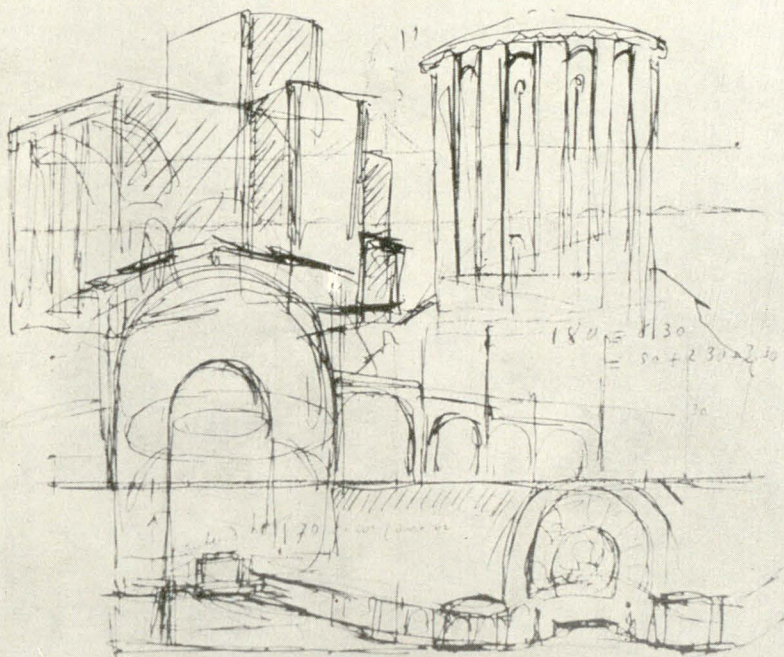
Reverie



Phil. Form.

Une philosophie doit pouvoir se réduire à une
 page de formules nettes

En effet, ce qui ne peut se réduire ~~à~~ à cet état est
 particulier, à un don local. Car ce qui est net à ce point le type
 total - qui est l'acte complet de l'acte est impossible sans
 la terminaison advenue.





PAUL VALÉRY, SIMBOL PERFECT AL EUROPEI

Cînd am sosit la Paris, în 1928, numele lui Paul Valéry era rostit precum cel al unui puternic prinț. Chiar și în apartamentele lui Bourdet, Americanii miliardari cereau smerit sfatul lui Antoine, maître d'hotel la Ritz, ca să știe pe cine să așeze la dreapta lor la vreun dineu de gală: pe cutare ambasador sau pe auto-rul cărții *La Jeune Parque*.

L-am cunoscut, deci, în epoca în care el atinsese apogeul gloriei literare.

În ziua aceea ploua. « Dejunul la ora unu, malul stîng, într-un mic restaurant unde se mîncă foarte bine. Paul Valéry a promis că o să vină ». Promisiunea era îmbietoare și timpul posomorît. Sfîrșit de ianuarie sau februarie. Trotoarele ude, lucioase, frigul unei dimineți cenușii de iarnă pariziană, umbrele deschise pe străzile înguste, mașina oprită la intrarea restaurantului, aerul călduț și savuros ce ne întîmpină decum am intrat, lumina artificială — atît de galbenă la prînz —, lunga masă preparată, acești domni, scriitorii . . . nici un amănunt nu mi-a dispărut din minte ! Căci era un dineu al scriitorilor. Mari scriitori europeni. Ce emoție să vezi atîtea nume celebre în fața farfuriilor goale încă. Ce șansă nemaipomenită pentru o Sud-Americană, neprevenită, care crede în literatură cu înverșunare și care nu e blazată ! Cactus într-un ghiveci cu flori.

Paul Valéry este acolo, în carne și oase. În oase mai degrabă, căci chipul său aparține acelor la care osatura e frumoasă, emoționantă precum o idee. E de înălțime mijlocie, mai curînd subțire, *remarcabil* (nu găsesc alt termen). *Se remarcă*. Nu poți spune pentru ce, deoarece totul la el este discret, neostentativ, « ardere fără materie ». Vorbește și te gîndești la propria-i descriere a Domnului Teste : vorbirea îi este extraordinar de rapidă și vocea surdă. El în persoană. Totul la el este rapid, dar fără opriri sacadate. Chipul i-a fost modelat dinlăuntru și dinafară : gîndirea și timpul, — care l-au apăsător, dublu, cu toată forța. Dar ochii i-au rămas plini de ei-înșiși, refractari la ceea ce, dinlăuntru sau dinafară, i-ar fi putut altera. Au nu știu ce luminozitate de lac de munte înalt. În ei sălășluiește gîndirea, dar o altfel de gîndire. Îți amintește « ghețarul transparent al zborurilor ce n-au pornit » . . . Doamna Emilie Teste ne prevenise : « Sînt foarte frumoși, ochii lui ; îi iubesc, pentru că sînt puțin mai mari decît tot ceea ce înseamnă vizibil. Nu poți ști niciodată dacă le scapă ceva, indiferent ce, sau dacă, dimpotrivă, universul tot nu le apare decît un simplu detaliu al întregului pe care-l văd, imagine obsedantă a unui lucru privit intens' doar de tine, și care nu există . . . »

Ce spunea atunci Valéry, atît de repede încît interlocutorul său (Ortega) nu reușea să-l mai urmărească ? Cu aproximație, acestea : « Rezultatele științei sînt demonstrabile. Filozofia nu ajunge niciodată la soluții care să se poată demonstra.

* Pagini extrase dintr-un studiu intitulat *Gîndind la Valéry* (n.a.)

Știința dovedește că soluțiile la care ajunge sînt adevărate. Filozofia nu poate ucrul acesta. Ce este filozofia? O artă . . . arta ideilor . . . deloc altceva. Atunci, domnilor filozofi, veniți lingă noi. Nu rămîneți în colțul vostru ! Nu prețuiți mai scump decît noi ».

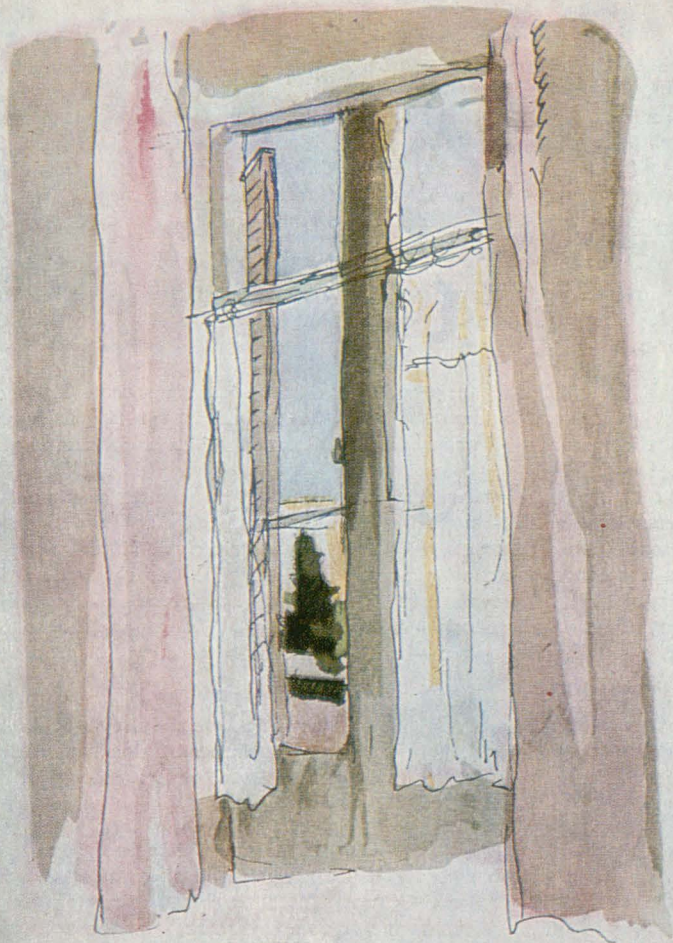
Filozoful căruia i se adresa acest discurs ciulea în zadar urechea. Cuvintele, doar pe jumătate articulate, și pe care trebuia să le prindă din zbor, să le ghi-cească, să le completeze, îi scăpau în mare parte. Pentru urechi puțin exersate cu franceza, ce limbaj încilcit și ce supliciu ! În ce mă privește, nu indistinctul cuvintelor, repede înțelese, ci sensul lor mă scandaliza puțin. Mă gîndeam, admiratoare ferventă a lui Bergson, la acest alt mare Francez contemporan, și mă rebifam. Filozoful, habar neavînd, mai mult ca sigur, de acest ilustru confrate, îl dezaproba, dar într-o limbă în care avea dezavantajul — el atît de strălucitor într-a sa — de a-și găsi cu greu cuvintele. Uitai să mai apreciezi felurile de mîncare . . .

. . . Ape albastre și verzi, ape severe, orgolioase, privirea de mare a lui Valéry, absență mereu reîncepută.

S-ar fi putut să-ți pară rău « să rătăcești cu decență » în reveria unui astfel de om? Desigur, nici nu mi-ar fi trecut prin minte. Mă temeam totuși cîteodată să nu-mi audă tăcerea, « edificiu în suflet ». Ceea ce nu l-ar fi îndepărtat de sine, căci s-ar fi regăsit acolo; dar acest Narcis știa să se lipsească de luciul fîntîinii. Și, în preajma sa, resimțeau inutul lipsit de strălucire al unei oglinzi în umbră. Descoperise în el însuși tot ceea ce-i trebuia ca să se poată iubi și urî totodată. « Rar m-am pierdut din vedere ; m-am detestat, m-am adorat, — apoi am îmbă-trînit împreună ! », spune domnul Narcis-Teste. Dar ce ciudat Narcis, neîngăduitor, privindu-se pe sine, rece, precum un obiect pe care trebuie cu orice preț să-l scotocești în întregime ca să-ți potolești setea de nestins a cunoașterii abstracte ; în largul său în rigoare și în nu știu ce frenezie a preciziei ; stingherit de facilitate ; mergînd în plinul luminii intelectului și pipăind cu un baston de orb obstacole ce-l liniștesc și-l întăresc prin prezența lor. Arhanghel al orgoliului, dar al unui orgoliu ce se devoră și se extermină fără cruțare, neputîndu-se hrăni decît din el însuși.

« Lucrurile nu mă interesează decît sub raportul intelectului. Bacon spunea că acest intelect este un Idol ». Idol pe care eu îl numesc, pe drept sau pe nedrept, capcană ; capcană fascinantă. O femeie prea frumoasă poate cu greu să se oprească de a nu trăi sedusă de propria-i imagine. Splendorile intelectului n-au o forță mai puțin uluitoare. Îmi era adesea teamă pentru Valéry. O teamă prostetească poate, dar pe care n-am avut-o niciodată pentru Bergson, care mi se părea că reprezintă, la celălalt punct al gîndirii contemporane (turn geamă al aceleiași catedrale), ceea ce are caracteristic geniul francez : darul de a exprima lucrurile cele mai subtile, cele mai abstracte, cele mai complicate și greu de sesizat într-un limbaj atît de limpede ca și cum ar fi fost atins de harul poeziei (mă refer la Bergson filozoful și la Valéry eseistul) ; darul de a atinge profunzimile gîndirii, fără ajutorul jargonului filozofic și fără pedanterie.

Da, mi-era teamă pentru Valéry, pentru noi, de un Valéry fascinat prea mult de intelect. Nu recunoștea chiar el că ceea ce *separă* spiritul (ași spune inteligența) de ori ce altă activitate sfîrșește, ba chiar începe prin a fi un punct de



Honnête c'est celui qui ayant avoué une erreur, mais
sur un point peu fréquent de la connaissance, a irrité l'esprit
advers, l'a fait chercher et trouver quelque vérité. C'est la
véritable origine et cause de l'acte plus heureux qui lui rapporte.

În 17 iunie 1940 îmi scria într-o scrisoare, care purta drept antet cuvintele :
Zi a nefericirii.

« În disperarea mea, nu mă pot împiedica cu toate acestea să nu simt străfulgerări de potențialități spirituale, scurte semnale de energie ce mă îndeamnă să mă folosesc în scopul de a face să renască gloria țării mele. Extrema nenorocire aruncă o lumină clară asupra tuturor greșelilor dar și zămislește în suflet forțe și idei care nu pot proveni decît din izvoare aflate în ceea ce nu este încă și care ar putea fi » (sublinierea îi aparține).

În pofida oceanelor și a climatelor, din acea zi a nefericirii m-am simțit atît de aproape de Valéry încît, înainte de a-l plînge, am plîns cu el. Și de data aceasta a aflat-o.

Să încerc să țin un discurs funebru, urmat de o examinare erudită a operei gînditorului și poetului sînt lucruri dincolo de posibilitățile mele, de puterile mele ; alții sînt în măsură s-o întreprindă cu infinit mai multă autoritate și șansă de reușită.

Am socotit că e onest să mă rezum la a povesti, simplu, ceea ce nimeni nu putea să povestească în locul meu : impresiile mele de cititoare și de prietenă a lui Valéry ; sentimentele contradictorii pe care le-a stîrnit în mine întîlnirea operei și a omului care a conceput-o : înminunare, senzația că ți se taie respirația, admirație, copleșire, fericire. Impresii asupra unei Sud-Americane îndrăgostită de geniul francez, de una dintre cele mai mari inteligențe europene, atunci cînd ea se apropie — tremurînd puțin — ca de un foc ce te atrage și te ține la distanță totodată.

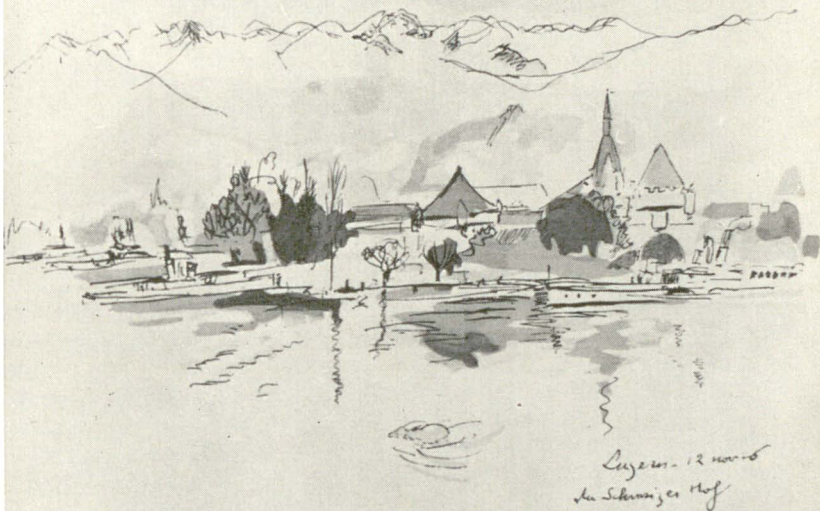
Valéry se poate lipsi de omagii mai mult decît oricine altcineva. Aceasta nu e decît o mărturisire, « lucru stupid ca tot ceea ce înseamnă sincer și natură » poate ; lucru stupid ca și o floare ce, fatal, se vestejește, pentru că orișice, aici, trece din formă în formă. Inclusiv noi.

Mărturisirea aceasta i se adresează lui însuși, lui Valéry, dincolo de inteligență și de prostie, dincolo de viață. Cu respectul meu, cultul meu, cu afecțiunea mea tandră atît de legată de omenesc. Cu tot ceea ce în mine, atîta timp cît voi trăi, nu va înceta să-l simtă viu, nu va înceta de a fi trecerea pieritoare de unde nemurirea sa începe.

San-Isidro (august 1945)

În românește de TEA PREDA

Desene și acuarele din ediția
facsimilată a **Caietelor** lui Valéry



Lugano 12 nov-08
Am Schweizer Hof

Prima lecție a cursului de POETICĂ

Prima mea grijă trebuie să fie explicarea acestei denumiri de «Poetică», pe care am restituit-o într-un sens cu totul primitiv ce nu este cel uzual. Mi-a venit în minte și mi s-a părut singura potrivită pentru a defini genul de cercetare pe care mi-am propus s-o dezvolt în acest curs.¹

Înțelegem de obicei că un asemenea termen se referă la orice expunere sau culegere de reguli, deprinderi sau precepte privind alcătuirea unor poeme lirice și dramatice sau mai degrabă făurirea versurilor. Dar putem socoti că în acest sens a îmbătrinit îndeajuns odată cu lucrul în sine pentru a-i da o altă folosință.

Nu de mult, toate artele admiteau că erau supuse, fiecare potrivit naturii sale, unor anumite forme sau moduri obligatorii ce se impuneau tuturor operelor de același gen și care puteau și trebuiau învățate, așa cum facem cu sintaxa unei limbi. Nu erau admise decât anumite efecte, pe care o operă putea să le producă, oricât de intense sau fericite ar fi fost, ce trebuiau să fie garanții suficiente pentru a justifica o anumită lucrare și să-i asigure o valoare universală. Realitatea nu biruia dreptul. Foarte curînd s-a recunoscut că pentru fiecare artă existau practici care trebuiau recomandate, observarea unor reguli și restricții favorabile pentru succesul optim al intențiilor artistului, fiind în interesul lui să le cunoască și să le respecte.

* PAUL VALÉRY, OEUVRES, I, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1340 și urm.

¹ Prima lecție a cursului de Poetică rostită la Collège de France în 1937.

Dar, încetul cu încetul, datorită autorității unor oameni de seamă, ideea unui soi de legalitate s-a introdus și s-a substituit recomandărilor de sorginte empirică de la început. S-a cumpănit, și rigoarea regulii s-a făurit. Ea s-a exprimat în formule precise; critica a fost astfel înarmată; și a urmat consecința paradoxală, ca o disciplină a artelor, care opunea pornirilor artistului dificultăți raționate, să cunoască o însemnată și durabilă favoare datorită facilității extreme ce o oferea pentru aprecierea și clasarea lucrărilor, prin simpla referință la un cod sau un canon bine definit.

O altă facilitate rezulta din aceste reguli formale pentru acei care se gîdeau să « producă ». Condiții foarte limitate, și chiar condiții deosebit de severe, îl scuteau pe artist de a lua anumite hotărîri dintre cele mai delicate și-l descărcau de multe responsabilități în ce privește forma, în același timp incitîndu-l uneori la născociri pe care o libertate deplină nu le-ar fi stîrnit niciodată.

Dar, fie că o deplîngem, fie că ne bucurăm — era autoritară în arte a trecut de un timp destul de îndelungat, și cuvîntul « Poetică » nu mai trezește totdeauna decît ideea unor prescripții stingheritoare și perimate. Așadar am crezut că îl pot relua într-un sens care privește etimologia, fără a îndrăzni totuși să-l pronunț *Poietica*, termen pe care fiziologia îl folosește cînd se referă la funcții hematopoietice sau glactopoietice. În sfîrșit, vreau să exprime noțiunea foarte simplă de *făuri*. Făurirea, — *poiein*, — despre care vreau să mă ocup, este aceea ce se împlinește într-o anume operă și pe care o voi reduce curînd la acel gen de opere despre care s-a convenit să fie denumite *opere ale spiritului*. Sînt acelea pe care spiritul vrea să le creeze pentru propria lui folosință, întrebuițînd în acest scop toate mijloacele materiale care îi pot servi.

Ca actul simplu despre care vorbeam, orice operă poate sau nu să ne determine să medităm despre o asemenea producție și să dea sau nu naștere unei atitudini interrogative mai mult sau mai puțin accentuată, mai mult sau mai puțin exigentă, căreia îi acordăm valoare de problemă.

Acest studiu nu se impune. Putem să-l judecăm zadarnic și chiar putem să apreciem această pretenție drept himerică. Mai mult : unele spirite vor socoti o asemenea cercetare nu numai zadarnică, ci și dăunătoare; și chiar vor trebui, poate, s-o aprecieze astfel. Bunăoară, concepem că un poet s-ar putea teme în mod firesc, că-și alterează virtuțile originare, puterea lui imediată de « producție » prin analiza care și-ar face-o. El refuză instinctiv să le aprofundeze altfel decît prin exercitarea artei sale și nu le stăpînește mai deplin altfel decît prin rațiunea care demonstrează. Se cuvine să credem că actul nostru cel mai simplu, gestul nostru cel mai familiar nu s-ar putea

împlini și că cea mai neînsemnată dintre forțele noastre ne-ar constitui un obstacol, dacă ar trebui să le avem prezente în minte și să le cunoaștem profund pentru a le exercita.

Achille nu poate învinge broasca țestoasă dacă se gîndește la spațiu și timp.

Totuși, putem ajunge la rezultatul contrar, dacă acordăm acestei curiozități un interes foarte viu, atribuindu-i o însemnătate atît de extraordinară prin respectarea ei, încît o să fim obligați să considerăm cu mai multă bunăvoință și chiar cu mai multă pasiune, *acțiunea care făurește, decît lucrul făcut*.

În această privință, Domnilor, sarcina mea trebuie să se deosebească în mod necesar de aceea pe care o îndeplinește, pe de o parte, istoria literaturii, pe de altă parte, critica textelor și lucrărilor.

Istoria literaturii cercetează circumstanțele exterioare atestate în care lucrările au fost alcătuite, se manifestă și își produc efectele. Ea ne învață despre autori, despre necazurile vieții și operei lor, în măsura în care sînt vizibile și au lăsat urme care pot dezvălui, coordona, interpreta. Ea colec-tează tradițiile și documentele.

N-am nevoie să vă amintesc cu cîtă erudiție și originalitate de păreri, acest învățămînt a fost risipit aici de eminentul dumneavoastră coleg domnul Abel Lefranc. Dar cunoașterea autorilor și a vremii lor, studiul succesiunii fenomenelor literare nu ne pot decît stimula să facem ipoteze despre ceea ce s-a putut petrece în intimitatea acelor care au făcut ce a trebuit pentru a obține să fie înscrși în fastele¹ istoriei literelor. Dacă ei au obținut aceasta, se datorește faptului că au fost susținuți de două condiții pe care le putem considera totdeauna ca independente: una este în mod necesar producția însăși a operei; alta este producția unei anumite *valori* a operei, de către acei care au cunoscut și au apreciat opera produsă, care i-au impus faima și i-au asigurat transmiterea, păstrarea, viața ulterioară.

Tocmai am rostit cuvintele «valoare» și «producție». Mă opresc aici un moment.

Dacă vrem să întreprindem explorarea domeniului spiritului creator, nu trebuie să ne temem de a ține seamă mai întîi de considerațiile cele mai generale care sînt acelea care ne vor îngădui să avansăm, fără să fim obligați la prea multe reîntoarceri și care ne vor oferi cele mai multe analogii, adică cel mai mare număr de expresii potrivite pentru descrierea de fapte și idei care scapă prin natura lor înseși, oricărei încercări de definire directă. Iată de ce subliniez că împrumut unele cuvinte din economie: îmi va fi

¹ Registrele publice în care se consemnau acțiunile memorabile în vechea Romă (n. tr.)

poate ușor să grupez cu ajutorul termenilor de *producție* și *producător*, diversele activități și diversele « personaje » de care ne vom ocupa, dacă vrem să studiem ce au comun, fără a face distincție de diferitele lor specii. Nu ne va fi mai puțin ușor, — înainte de a preciza că vorbim de cititor sau de auditor sau de spectator, — să punem laolaltă pe toți acești susținători ai operelor de orice gen, în noțiunea folosită în economie de *consumator*.

Cît despre noțiunea de valoare, știm bine că joacă în universul spiritului un rol de prim ordin, comparabil cu acel pe care îl are în lumea economică, deși valoarea spirituală este mult mai subtilă ca aceea economică, deoarece e legată de nevoi mai variate și care nu pot fi numărate cum sînt nevoile existenței fiziologice. Dacă și acum cunoaștem *Iliada* și dacă aurul a rămas după atîtea secole, un corp (mai mult sau mai puțin simplu), dar destul de prețios și mai pretutindeni venerat, cauza este raritatea, nepuțința de a fi imitat și alte cîteva însușiri care deosebesc aurul și *Iliada*, și fac din ele obiecte privilegiate, etaloane de *valoare*.

Fără a stărui asupra comparației mele economice, e limpede că ideea de muncă, ideile de creație și acumularea de bogăție, de ofertă și cerere, se prezintă foarte firesc în domeniul care ne interesează.

Atît prin asemănarea cît și prin diferitele lor folosințe, aceste noțiuni cu aceleași denumiri ne amintesc că pentru cele două categorii de fapte care par foarte depărtate unele de altele, se pune problema relațiilor dintre persoane și mediul lor social. De altminteri, așa cum există o analogie economică, și pentru aceleași motive, există și o analogie politică între fenomenele vieții intelectuale organizate și acelea ale vieții publice. Există o întreagă politică a puterii intelectuale, o politică lăuntrică (foarte lăuntrică, se înțelege) și o politică exterioară, aceasta ținînd de resortul istoriei literare care ar trebui să fie unul din principalele sale obiective.

Politic și economic — astfel generalizate — sînt deci noțiuni care, de cînd am privit pentru prima oară universul spiritului, și de cînd ne puteam aștepta să-l considerăm ca pe un sistem perfect izolabil în timpul fazei de făurire a operelor, se impun și par profund prezente în cele mai multe din creații, și totdeauna momente în vecinătatea acestor acte.

În miezul însuși al gîndirii savantului sau artistului cel mai absorbit de cercetarea sa, și care pare cel mai ascuns în sfera lui proprie de studiu, singur cu ceea ce are mai specific al său și mai impersonal, există nu știu ce presentiment al unor reacții exterioare pe care le va provoca opera în formare: omul există foarte anevoios singur.

Această acțiune de prezență trebuie totdeauna să fie implicată fără teamă de eroare; dar ea este învălmășită atît de subtil cu ceilalți factori ai lucrării, uneori se deghizează atît de bine, încît este aproape imposibil s-o izolezi.

Totuși știi că adevăratul sens al unei asemenea alegeri sau al unui asemenea efort al creatorului este adesea în afara creației însăși, și rezultă dintr-o grijă mai mult sau mai puțin conștientă a efectului ce-l va produce și ale urmărilor pentru producător. Astfel, atunci când, «lucrează», spiritul aduce și readuce neîncetat de la Același la Altul; și modifică ceea ce produce ființa sa cea mai lăuntrică prin această senzație specifică judecății terților. Așadar, în reflexiile noastre despre o operă, putem avea una sau alta din aceste două atitudini care se exclud. Dacă înțelegem să procedăm cu foarte multă rigoare așa cum cere o asemenea materie, trebuie să ne silim să despărțim cu deosebită grijă cercetarea noastră de geneza unei opere, studiul nostru de producția valorii sale, adică de efectele cărora le poate da naștere aici sau acolo, în cutare sau cutare minte, în cutare sau cutare epocă.

Pentru a demonstra aceasta, este de ajuns să remarcăm că ceea ce putem cu adevărat să știm sau credem că știm în toate domeniile, nu-i altceva decît ceea ce putem sau să observăm sau să facem noi înșine, și că este cu neputință să «colectăm» într-o aceeași stare sufletească sau într-o aceeași atenție, observarea spiritului care produce lucrarea și observarea spiritului care produce o valoare a acestei lucrări. Nu există «privire» capabilă să observe în același timp cele două funcții; producător și consumator sînt două sisteme esențial despărțite. Opera este pentru unul *sfrîșitul*, pentru celălalt *originea* unor dezvoltări care pot fi la fel de străine cît vom vrea, una față de cealaltă.

Trebuie să tragem concluzia că orice apreciere care vestește o relație cu trei termeni între producător, operă și consumator — și asemenea aprecieri nu sînt rare în critică — este o apreciere iluzorie care nu poate avea nici un sens și pe care cugetarea o distruge îndată ce o folosește. Nu putem lua în considerare decît relația de la operă la producătorul său, nu și relația de la operă la acela care o modifică odată făurită. Acțiunea primului și reacția celui de al doilea nu se pot niciodată confunda. Ideile pe care unul și celălalt și le fac despre lucrare sînt incompatibile.

Rezultă de aici surprize foarte frecvente din care unele sînt avantajoase. Există neînțelegeri creatoare. Și există o seamă de efecte, — și dintre cele mai intense, — care cer imperios absența oricărei corespondențe directe între cele două activități interesate. Cutare operă, bunăoară, este rodul unei îndelungi minuțiozități, și adună o serie de încercări, de reluări, de eliminări și alegeri. A cerut luni și chiar ani de cugetare și poate implica experiența și tot ce-a cîștigat autorul într-o viață întreagă. Dar, efectul acestei opere se va manifesta în cîteva clipe. O privire va fi de ajuns ca să apreciem un monument de seamă, să-i simțim șocul; în două ore, — toate calculele poetului tragic, toată munca pe care a risipit-o pentru a-și orîndui

lucrarea și a făuri unul câte unul fiecare vers; sau toate combinațiile de armonii și de orchestrare pe care le-a alcătuit compozitorul; sau toate meditațiile filozofului și anii în care și-a întîrziat, și-a reținut cugetările, așteptînd să întrezărească și să accepte orînduirea definitivă, — toate aceste acte de credință, toate aceste acte de alegere, toate aceste tranzacții mintale, vin în sfîrșit — sub formă de operă făurită — să izbească, să uimească, să uluiască sau să deconcerteze spiritul *Altuia*, pe neașteptate supus excitării acestei încărcături enorme de muncă intelectuală. Există acolo o acțiune a lipsei de măsură.

Putem (foarte grosolan firește) compara acest efect cu acela al căderii în cîteva secunde a unei greutăți pe care am fi ridicat-o bucată cu bucată, pînă în vîrfurile înalte ale unui turn, fără a ține seama de timp și nici de cîte ori am urcat pînă acolo.

Obținem astfel impresia unei forțe supraomenești. . . Dar, efectul, o știți, nu se produce întotdeauna; se întîmplă, în această mecanică intelectuală, ca turnul să fie prea înalt, sau greutatea prea mare și observăm un rezultat nul sau negativ.

Dimpotrivă, să presupunem, că marele efect se produce. Persoanele care l-au simțit și au fost ca zdrobite de forța, de perfecțiunea, de marele număr de expresii fericite, de frumoasele surprize acumulate, nu pot, nici *nu trebuie*, să-și închipuie munca lăuntrică, posibilitățile « înșirate », lungile extrageri de elemente favorabile, judecățile delicate ale căror concluzii iau aparența unor divinizări, într-un cuvînt, cantitatea de viață interioară tratată de chimistul spiritului producător sau triată din haosul mintal de un demon de felul lui Maxwell; iar aceste persoane înclină deci să-și închipuie o ființă cu puteri uriașe, capabilă să creeze acele minunății ce n-au alt efect decît care trebuie pentru a emite orice ar fi.

Ceea ce opera ne produce atunci este nesfîrșit față de propriile noastre facultăți de producție instantanee. De altfel, unele elemente ale lucrării care au ajuns la autor printr-o întîmplare favorabilă, vor fi atribuite unei virtuți neobișnuite a minții lui. Altfel consumatorul devine producător la rîndul său : mai întîi producător al valorii lucrării; și, pe urmă, — în virtutea unei aplicări imediate a principiului cauzalității (care nu este în fond decît o expresie naivă a unuia din modurile de producție a spiritului), — devine producătorul valorii ființei imaginare care a făurit ce admiră.

Poate, dacă oamenii de seamă ar fi de asemenea conștienți că sînt oameni de seamă, n-ar mai fi oameni de seamă pentru ei înșiși.

Așadar, și aci vreau să ajung, acest exemplu deși foarte specific, ne face să înțelegem că independența sau ignorarea reciprocă a cugetărilor și a condițiilor producătorului și consumatorului este aproape esențială pentru

efectele provocate de lucrări. Secretul și surpriza pe care tacticienii o recomandă adesea în scrierile lor sînt aici în mod firesc asigurate.

Pe scurt, cînd vorbim despre opere ale spiritului, înțelegem sau sfîrșitul unei anumite activități, sau mai de grabă, originea unei anumite alte activități, ceea ce determină două moduri de modificări comunicabile, fiecare cerîndu-ne un mod de adaptare special incompatibil cu celălalt.

Rămîne opera însăși, în calitate de lucru sensibil. Iată aici o a treia idee, foarte deosebită de celelalte două.

Apreciem atunci o operă ca pe un obiect, exclusiv ca pe un obiect, adică fără a pune nimic din noi înșine în el decît ceea ce se poate aplica indistinct la toate obiectele: atitudine ce se caracterizează îndeajuns prin absența oricărei producții de valoare.

Ce influență putem avea asupra acestui obiect care, de data aceasta, nu poate avea nici o influență asupra noastră. Căci noi putem avea o influență asupra lui. Îl putem măsura potrivit naturii lui, spațială sau temporală, putem să numărăm cuvintele unui text sau silabele unui vers; să constatăm că o anumită carte a apărut în cutare epocă; că o anumită compoziție a unui tablou este un decalc al cutărui altuia; că este un hemistih la Lamartine care există la Thomas, și că o anumită pagină din Victor Hugo aparține în 1645 unui obscur călugăr François. Putem dezvălui că o anume judecată este un paralogism; că acest sonet este incorect; că schița celui braț este o sfidare a anatomiei, iar o anumită întrebuintare a cuvintelor insolită. Toate aceste sînt rezultatul unor operații pe care le putem asimila cu niște operații pur materiale, deoarece revin la a fi moduri de suprapunere a operei, sau ale unor fragmente ale operei, comparativ cu un anumit model.

Un asemenea «tratament» al operelor intelectuale nu le deosebește de toate celelalte opere posibile. Le plasează și le reține în rîndul lucrurilor și le impune o existență ce *poate fi definită*. Iată ceea ce trebuie să reținem:

Tot ceea ce putem defini se deosebește imediat de spiritul care-l produce și i se opune. Spiritul făurește în același timp echivalentul unei materii asupra căreia poate opera sau un instrument cu ajutorul căruia poate opera.

Ceea ce a definit bine, spiritul îl plasează deci în afară de zona lui de cuprindere, și prin aceasta arată că se cunoaște și că se încredințează numai la ceea ce nu-i aparține.

Aceste deosebiri ale noțiunii de operă, pe care le-am propus acum, și care o divid, nu datorită căutării subtilității ci prin referința cea mai facilă la unele constatări de natură imediată, — tind să scoată în evidență ideea ce-mi va servi să folosesc analiza mea despre producție la operele spiritului.

Tot ce am spus pînă acum se poate reduce la cîteva cuvinte: *opera spiritului nu există decît în act*. În afară de act, ceea ce rămîne nu-i decît un

obiect care nu oferă spiritului nici o relație specifică. Transportați statuia pe care o admirați la un popor îndeajuns de deosebit de al nostru: ea nu mai este decât o piatră neînsemnată. Un Parthenon nu-i decât o micuță carieră de marmoră. Și când un text poetic este folosit ca o culegere de dificultăți gramaticale sau ca exemple, încetează imediat să fie o *operă a spiritului* pentru că întrebuintarea ce-o facem cu el este pe deplin străină de condițiile genezei sale, și-i refuzăm, pe de altă parte, valoarea de consum care dă un sens acestui lucrări.

Un poem pe hîrtie nu-i nimic altceva decât o scriere supusă la tot ce putem face cu o scriere. Dar din tot ce-i posibil cu el, există un singur mod, și numai unul, care plasează în sfîrșit acest text în condițiile unde va căpăta forță și formă de acțiune. Un poem este o « vorbire » care cere imperios și duce cu sine o legătură continuată între *vocea care există și vocea care vine și care trebuie să vindă*; iar această voce trebuie să fie așa cum se impune, provocînd starea afectivă a cărei expresie verbală unică o să fie textul. Înlăturați vocea, vocea care trebuie, și totul devine arbitrar. Poemul se schimbă într-o suită de semne care nu sînt legate decât pentru a fi materialmente scrise unele după altele.

Prin aceste motive, nu voi înceta să condamn practica de disprețuit care consistă în a abuza de operele cele mai bine făurite pentru a crea și dezvolta simțămîntul poeziei la tineri, de a trata poemele ca pe niște lucruri, de a le îmbucătăți ca și cum compoziția nu înseamnă nimic, de a le face să sufere — ba chiar cerînd imperios să fie recitate așa cum știm, folosite ca încercări ale memoriei sau de ortografie; într-un cuvînt, făcîndu-se abstracție de esențialul acestor lucrări, de ceea ce face să fie ceea ce sînt, și nu cu totul altele, nedîndu-li-se virtutea și utilitatea proprie.

Făurirea poemei înseamnă poema însăși. În afară de ea, sînt doar « fabricări » inexplicabile, ca niște suite de cuvinte curios adunate.

Operele spiritului, poeme sau altele, nu se referă decât la ceea ce face să nască ceea ce le-a făcut să se nască pe ele însele. Fără îndoială, divergențe se pot manifesta între interpretările poetice ale unei poeme, între impresiile și semnificațiile sau mai de grabă între rezonanțele pe care le provoacă asupra unuia sau altuia acțiunea lucrării. Dar iată că această observație banală — meditănd asupra ei — trebuie să capete o însemnătate primordială: o asemenea diversitate posibilă a efectelor legitime a unei opere este amprenta însăși a spiritului. De altminteri, ea corespunde pluralității căilor care s-au oferit autorului în timpul muncii sale de producție. Deoarece fiecare act al spiritului însuși este totdeauna ca însoțit de o anumită atmosferă de indeterminare mai mult sau mai puțin sensibilă.

Mă scuz pentru această expresie. Nu găsesc alta mai bună.

... Dar oricare vor fi nuanțele acestor jocuri sau drame pe care le săvârșește producătorul, totul trebuie să se sfârșească în opera vizibilă, găsindu-și datorită acestui fapt însuși o determinare finală absolută. Un asemenea sfârșit este rezultatul unui șir de modificări launtrice ori cât de dezordonate o să vrem, dar care trebuie în mod necesar să fie soluționate când mîna acționează, la o comandă unică, inspirată fericit sau nu. Dar mîna, această acțiune exterioară rezolvă necesar bine sau rău starea de indeterminare de care vorbeam. Spiritul care produce pare să fie în altă parte, căutînd să imprime lucrării sale caractere cu totul opuse acelor ce-i aparțin. Pare că se fugăresc într-o operă instabilitatea, incoerența, inconsecvența ce le cunoaștem și care constituiesc regimul ei cel mai frecvent. Deci acționează împotriva intervențiilor de orice fel și de orice specie pe care trebuie să le suferă în fiecare clipă. Resoarbe varietatea infinită a incidentelor; respinge înlocuirea unor imagini, senzații, impulsuri, și idei ce străbat alte idei. Luptă împotriva a ceea ce este obligat să admită, să producă și să emită; și, în definitiv, împotriva naturii și activității sale întîmplătoare și instantanee.

Cînd meditează, zumzăie în jurul propriului său punct de reper.

Totul îl socotește bun pentru a se amuza. Sfîntul Bernard observa: « *Odoratus impedit cogitationem* ». Chiar în mintea cea mai solidă contradicția este regula; consecința corectă este excepția. Iar această îndreptare, ea însăși este un artificiu de logician care consistă, — ca tot ce născocеște spiritul împotriva lui însuși, — în a materializa elementele gîndirii, ceea ce el denumește « conceptele » sub formă de cercuri sau sectoare, pentru a da o durată independentă vicisitudinilor spiritului, acestor obiecte intelectuale, căci logica în fond, nu este decît o speculație asupra permanenței notațiilor.

Dar iată o circumstanță foarte surprinzătoare: această dispersiune, totdeauna iminentă, are însemnătate și contribuie la producerea lucrării aproape în aceeași măsură ca și concentrarea însăși. Mintea « la treabă », care luptă împotriva neliniștii sale constituționale și diversității proprii, împotriva neatenției sau degradării firești a oricărei atitudini specializate. găsește pe de altă parte, chiar în această condiție, resurse incomparabile. Instabilitatea, incoerența, inconsecvența de care vorbeam, care îi sînt stinghereli și limite în acțiunea de construire și compoziție foarte orînduită, îi sînt la fel comori de posibilități cărora le presimte bogăția în vecinătatea momentului însuși cînd deliberază. Îi sînt rezerve de la care poate aștepta orice motive de a spera că rezolvarea, semnalul, imaginea, cuvîntul care lipsește sînt mai apropiate de el decît crede. Poate totdeauna să presimtă, în penumbra lui, adevărul sau hotărîrea căutată, care știe că-i la bunul-

plac al unui nimic, o dereglare neînsemnată ce părea să-l distragă și să-l depărteze la nesfârșit.

Uneori ceea ce dorim să vedem apare gândirii noastre (chiar o simplă amintire), ne este ca un obiect prețios pe care l-am avea și l-am pipăi printr-o ștofă ce-l acoperă și ni-l ascunde privirii. Este și nu este al nostru, și cel mai neînsemnat incident, îl dezvăluie. Uneori, invocăm ce am vrea să fie, definindu-l prin anumite condiții. Îl întrebăm, ținându-l în fața noastră știu cărui ansamblu de elemente ce ne sînt în aceeași măsură iminente și din care nici unul nu se detașează încă pentru a ne satisface exigența. Implorăm minții noastre o manifestare de inegalitate. Ne expunem dorința așa cum am împinge un magnet într-o grămăjoară de pilitură din care un grăunte de fier se va desprinde imediat. Se pare că o să fie în această orînduire de lucruri mintale, anumite relații foarte tainice între *dorință* și *eveniment*. Nu vreau să afirm că dorința spiritului creează un fel de cîmp mult mai complex decît un cîmp magnetic, avînd forța să « cheme » ce ni se potrivește. Această imagine nu este decît un mod de a exprima un fapt observat, asupra căruia voi reveni mai tîrziu. Dar oricare va fi claritatea, evidența, puterea, frumusețea evenimentului, spiritul care pune capăt așteptării noastre, care pune capăt atenției noastre, care ne îndeplinește gândirea sau ne înlătură îndoiala, din toate acestea nimic nu este încă irevocabil. Aici, clipa următoare are putere absolută asupra produsului clipei anterioare. Înseamnă că mintea redusă la propria-i substanță nu dispune de limită, și că nu poate în mod absolut să stabilească relații cu ea însăși. . .

. . . Ceea ce am afirmat acum se aplică în mod deosebit la producător dar este adevărat de asemenea pentru consumatorul operei. Pentru acesta, producția de valoare ce va fi de pildă înțelegerea, interesul stîrnit, truda care o va risipi pentru o însușire mai deplină a operei, va provoca observații asemănătoare.

În românește de ALEXANDRU BUCUR

PAUL VALÉRY

Amatorul de poeme

DACĂ privesc dintr-odată gândirea mea adevărată, nu mă pot mîngia că trebuie să-ndur această vorbire interioară fără persoană și fără origine, aceste figuri efemere și aceste nesfîrșite încercări întrerupte de propria lor facilitate, care se transformă una într-alta, fără ca nimic să se schimbe odată cu ele. Încoerentă fără să pară astfel, nulă instantaneu după cum e spontană, gîndirea, prin însăși natura ei, e lipsită de stil.

ÎNSĂ n-am în toate zilele puterea de a propune atenției mele cîteva ființe necesare, nici de a simula acele obstacole spirituale ce-ar forma aparența unui început, a unei plenitudini și a unui sfîrșit, în locul insuportabilei mele fugi.

UN poem este o durată în timpul căreia, cititorule, respiri o lege care a fost pregătită; eu îmi dăruiesc suflul și mașinile vocii mele; ori numai puterea lor, care se învoiește cu tăcerea.

MĂ las în voia adorabilei ținute, a citi, a trăi acolo unde duc cuvintele. Apariția lor este scrisă. Sonoritățile lor sînt acordate. Urnirea lor e compusă după o meditație anterioară, și ele se vor precipita în grupuri mărețe ori pure către rezonanță. Înseși uimirile mele sînt asigurate: sînt dinainte ascunse, și fac parte din număr.

ÎMPINS de scrisul fatal, și dacă metrul mereu viitor îmi înlănțuie fără vreo întoarcere memoria, resimt fiecare cuvînt cu forța care-i aparține, căci l-am așteptat vreme indefinită. Această măsură care mă poartă cu ea și căreia îi dau culoare, mă păzește de adevăr și de greșeală. Nici îndoiala nu mă desbină, nici rațiunea nu mă forțează. Nimic întîmplător, ci un noroc extraordinar se întărește. Găsesc fără efortare limbajul acestei fericiri și gîndesc prin artificioasă o gîndire cu totul certă, minunată de prevăzătoare—cu lacune calculate, fără tenebre involuntare, a cărei mișcare îmi poruncește și a cărei cantitate mă copleșește deplin, o gîndire împlinită în chip singular.

În românește de NICOLAE ARGINTESCU AMZA

Introducere la un dialog despre artă

Extrase dintr-o prefață ocazională la lucrarea « Dialog despre artă » de Pierre Féline, rîndurile de mai jos ilustrează, în chip surprinzător, perspectiva suplă adoptată de Paul Valéry cu privire la resursele și destinul spiritualității europene. Exponent el însuși dintre cei mai autorizați ai acestei spiritualități, a înțeles să i se devoteze altfel decît printr-o atitudine conformist-apologetică. Cu luciditatea sa necruțătoare, el nu a pierdut din vedere pericolul epuizării rutiniere, al uniformizării implicite chiar în acel incomparabil progres tehnic ce a alimentat iluzia unui monopol absolut și definitiv. În locul paralizantului orgoliu al supremației, conducînd la izolare și ignoranță, el recomandă un dialog multilateral, deschiderea activă spre valorile puțin cunoscute ale popoarelor mai de curînd intrate în circuitul civilizației, apte să stimuleze receptivitatea, să reîmprospăteze însăși forțele noastre de creație. Este o recomandare a cărei valabilitate se verifică strălucit în contextul istoriei contemporane.

... Este remarcabil — și fără îndoială destul de caracteristic pentru epoca noastră plină de rezonanțe și apropieri neprevăzute — că trebuie, în legătură cu un dialog despre artă, să fie evocată problema politică cea mai dificilă pentru lumea de azi și care va fi mîine una dintre cele mai grave; anume, problema raporturilor dintre europeni (inclusiv asimilații) și cellalți locuitori ai globului, mai ales acei care, supuși sau protejați de o putere europeană, se află, pe de altă parte, în posesia unei culturi și tradiții artistice ori intelectuale precum și a unei elite de creatori, de amatori și cunoscători.

Pînă în prezent, atitudinea europeană a constat sau în a neglija aceste valori indigene vii sau (și asta în cazul cel mai favorabil) în a încerca să transmită cunoștințe de ale noastre și cite ceva din spiritul nostru, supușilor și protejaților noștri. Dar, dacă noi am încercat — iar uneori am reușit prea bine — să-i învățăm unele lucruri, nu ne-a venit niciodată ideea și nici nu putea să ne vină, că și noi am putea să învățăm cite ceva de la ei. Nu există nici-un schimb. Ni se pare chiar imposibil, aproape absurd, ca noi să putem primi cel mai neînsemnat aport spiritual de la populațiile pe care le-am supus. De altminteri, e inconștientabil că în tot ce se învață, cultura europeană este, strict vorbind, infinit superioară.

Însă nu totul se învață. Există produse ale spiritului mai subtile decît acelea care se rezolvă în formule definitive sau în metode și practici sistematice. Tocmai în privința acestor avuții imponderabile, nu sînt deloc siguri de superioritatea noastră. Bag de seamă că supremația noastră intelectuală n-a fost cucerită fără anumite sacrificii. Am explicat în altă parte că modul nostru de viață, graba noastră, abuzul de forță mecanică, de activitate inutilă, de excitante prea energice, sînt cauzele și efectele unei slăbiri a sensibilității. Exigența intensității, a noutății, a instantaneității semnifică o adevărată intoxicație. Progresul se plătește, și putem măsura ceea ce el ne costă în delicatele răgazuri, în plăcerile adînci, în înțelegerea sinceră, intimă și contemplativă a operelor de artă; ajunge să mergem spre a vedea cît de cît cum trăiește cutare populație din posesiunile noastre ori din țări aflate sub protectoratul nostru.

Nu, nu sînt sigur că media cetățenilor de la noi are despre frumusețe un gust mai pronunțat decît îl au obișnuîții cafelelor maure ; că înșiși decoratorii noștri au o gîndire ornamentală mult mai aleasă decît a meșterilor indigeni. Să recunoaștem că nevoia și instinctul înfrumusețărilor vizuale este destul de rar la noi.

Cît privește ritmul . . . Aici, nu mai încapе îndoaia. Singur faptul absenței sale absolute din învățămînt, a felului straniu cum e folosit în poezie, ne acuză și ne condamnă.

Să mai adăogăm o rapidă degenerare a comportărilor, a formelor limbajului, a considerației care fac ca o societate să nu se reducă la un echilibru statistic de forțe sensibile . . . Nu insist. Vreau numai să sugerez că, din mai multe puncte de vedere, acele rase cărora ne-am luat obligația să le purtăm de grijă, pot să ne ofere anumite exemple. Viața lor este mai înțeleaptă decît a noastră ; și, în ansamblu, e mult mai nobilă. Există la ele aspecte de necioplire, nu li se va găsi însă altă vulgaritate decît aceea care le-a fost inculcată.

Dacă vrem într-adevăr să ne asociem aceste populații — și întreaga lume simte importanța crescîndă a unei atari preocupări — ne revine să instituim o reciprocitate de relații între ele și noi, un schimb real, pe care am încercat să-l arăt că este posibil, explicînd sumar că ne înșelăm dacă socotim că ele nu pot decît să primească și că n-au nimic să ne dea. Din zi în zi, dogma inegalității familiilor umane devine tot mai periculoasă în politică: ea va fi fatală pentru Europa. Tehnica se propagă asemeni ciurmel . . .

În românește de GEO ȘERBAN

Poezie și cunoaștere

Argument al autorului la ediția sovietică

Poate că nu este lipsit de interes pentru cititorul rus să afle câteva date despre versurile și proza ce urmează să le parcurgă. Autorul cere dinainte iertare că va trebui să vorbească despre propria lui persoană. Dar destinul lui literar se distinge prin câteva particularități a căror cunoaștere, după părerea lui, poate înlesni lectura și înțelegerea operei sale.

În primul rând autorul ține să spună că toată proza pe care a publicat-o (cu excepția celor șapte volume de *Însemnări*) reprezintă proză « ocazională ». Toate eseurile sau dialogurile pe care le-a dat tiparului, au fost determinate fie de cerințele vieții cotidiene, fie de necesități dictate de prietenie, de relațiile sociale. Uneori, condițiile în care au fost scrise aceste opere s-au dovedit deosebit de capricioase, ba chiar au contrazis în aparență posibilitatea de manifestare liberă a unei creații a spiritului. Așa dialogul socratic « Eupallinos », destinat a fi o prefață la un album de arhitectură, a fost scris în condițiile aspre ale unei comenzi, adică am fost nevoit să mă limitez la un spațiu de o sută cincisprezece mii trei sute de cuvinte tipărite, condiție dictată de aspectul grafic al ediției.

Toate limitările de acest fel, unele ținând de formă, altele tematice, de ton uneori (așa cum se întâmplă în « discursurile academice »), și-au avut câteodată utilitate pentru autor. Se întâmplă destul de des ca slăbiciunile unei opere literare să fie determinate de absența oricăror piedici ce ar trebui depășite și de posibilitatea unei realizări imediate sub impulsul pasiunilor. E adevărat că literatura este singura formă de activitate în care poți realiza o operă de relativă valoare și chiar să produci o puternică impresie asupra publicului fără un studiu prealabil aprofundat, fără muncă și perseverență, fără efort de cercetare, fără efort de voință ; în aceasta constă de altfel, caracterul trăgător al unei atări indeletniciri.

Trebuie să mărturisesc însă că în ce mă privește nu acord nici un fel de valoare lucrului care nu-mi cere nimic, nici un efort. Ușurința lui mi se pare totdeauna suspectă și chiar neplăcută. Când nimic nu mă oprește am mai curînd senzația că nu fac nimic. Nu afirm că dreptatea ar fi de partea mea (de altfel nici nu ar avea vreun sens să o fac) dar pot să-mi explic sentimentul spunînd că adevăratul folos, adevărata utilitate pe care o putem aștepta de pe urma unei anume munci, trebuie să consistă într-o cunoaștere de sine sporită și într-o însușire a mijloacelor « eu »-lui iar aceasta trebuie să fie rezultatul luptei împotriva piedicilor. Nu fac parte din rîndul acelor scriitori pentru care scopul unic principal și permanent este productivitatea literară și manifestările ei exterioare. S-a întâmplat, unele împrejurări ale existenței mele au făcut să îmbrățișez cariera literară cînd depășisem vîrsta de 45 de ani. Pînă atunci, începînd de la 20 de ani, am fost preocupat (nu mai vorbesc de diferitele meserii pe care a trebuit să le profesez) să dezvolt, fără a urmări vreun scop, fără a mă gîndi la publicare, acele cercetări și idei care s-au născut în embrion în timpul unor mari frămîntări spirituale, în toamna lui 1892 și mai ales într-una din nopțile cu furtună, pe care le-am trăit în Italia.

Totuși, în ciuda furtunii și a Italiei, criza n-a trezit în mine stări de spirit romantice, ci dimpotrivă stări de spirit cu totul opuse romantismului. Am avut impresia că starea intelectului și a simțirilor mele cere expresii simple, aproape brutale. Am

* Din volumul Paul Valéry—Opere alese, Moscova, 1936.

hotărît să-mi sfărîm toți idolii, ceea ce însemna că urma să fundez, toate ideile și cuceririle, toată viața mea intelectuală, doar pe propria mea experiență, interioară sau exterioară, pe posibilitățile mele reale. Între altele, am respins în mare parte terminologia abstractă, scolastică sau de altă natură, care generează atâtea pseudo-probleme și atâtea pseudo-soluții și am petrecut ani de-a rândul căutînd să realizez, atît cît am putut, o concepție individuală, sintetizînd impresiile și ideile mele proprii. Limbajul este un sistem de semne, ce izvorăște din practică, și are un caracter statistic. Limbajul este împovărat de idolii tuturor veacurilor, și aceasta crează numeroase greutăți inutile sau de neînvins, care se manifestă în chip necesar atunci cînd ceea ce reprezintă doar un mijloc, un procedeu temporar, capătă semnificația unei mărturii autentice despre un lucru existent. Cuvintele nu au nici un fel de profunzime. O serie întregă de probleme filozofice trebuie reduse la problemele psihologice sau lingvistice . . .

Aceasta era starea mea intelectuală cînd am scris « O seară cu Domnul Teste » făcîndu-l pe acest personaj imaginar să rostească faimoasa butadă serioasă: « Vorbesc în limbajul meu propriu ». Aveam atunci 24 de ani și nici o altă pretenție decît să realizez un acord stabilit între Ideile și observațiile mele de o parte și principiul rigorismului meu pe de altă. Nu este cazul să vorbesc aici despre nenumăratele lucrări și analize care au umplut de atunci viața mea. Nu știu dacă le voi publica vreodată, dar trebuie să spun că permanența acestor preocupări a fost și rămîne pînă astăzi un fir roșu în întreaga mea existență. Nimic nu m-a sprijinit mai mult în viață, nu m-a apărat și nu m-a transfigurat ca această activitate cotidiană, extra literară, opusă numeroaselor abateri către care nu încetează să ne împingă necesitățile practice ale existenței.

Am arătat mai sus cîtă neîncredere trezește în mine limbajul cotidian cărula îi dăm semnificații valorice depășind caracterul lui real, căci limbajul este un element sau un moment al acțiunii. Dacă acțiunea nu justifică sau nici nu poate justifica într-o măsură cuvintele, atunci limbajul nu este altceva decît o monedă care nu poate fi schimbată contra unui produs util. Dar dacă fără a ne face nici un fel de iluzii în ceea ce-l privește, considerăm limbajul ca un stimulent intelectual, îi comunicăm prin aceasta o valoare pe deplin reală și întru totul justificată. E ceea ce realizează poezia. Așadar, în ochii mei, poezia folosește unele proprietăți ale limbajului ; am denumit « poezie pură » tendința de a crea poeme în deplină cunoștință a libertății și marginirilor pe care le aduce acea folosire a limbii cînd îți pui în față un scop înalt, acela de a da oamenilor posibilitatea de a simți toată amploarea de sunete și semnificații ale glasului omenesc și cînd această totalitate de convenții și acțiuni o ridici pînă la acea vigoare a pasiunii și acea înălțime la perfecțiunii la care ea se poate ridica după cum ne-au arătat-o unii dintre scriitori.

Prelegeri la Collège de France

Chiar în anul care i-a fost și cel de pe urmă, am ascultat un Paul Valéry, strălucitor de tinerețe, vorbind despre Voltaire la Collège de France¹. Era, cred, început de februarie. Aveau să fie ultimele lui prelegeri.

Îl văzusem câteodată pe cheburile bătute de vânturi aspre, înfrigorat, îngreuiat de paltonul îmblănit, istovit parcă de soarele sărăcăcios și de povara gloriei; iar alteori, după scurte vacanțe, întreaga tinerețe l se oglindea pe față, farmecul acela care, într-atît te făcea să-l iubești încît îi lertai geniul, demn de vremuri mai bune.

Vorbeam adeseori despre lecțiile lui. Valéry, ales cu limită de voturi la Collège de France, rămăsese sfîlnic. De la această catedră de mai multe ori seculară, se pare că era mai puțin îngăduit să fie Valéry decît să edifice teze asupra gîndirii unui Valéry; și în acea seară de februarie, iată că asistam, Independent parcă de voia magistrului, la o strălucită lecție de deschidere, cea mai frumoasă dintre toate cîte au deschis vreodată o fecundă carieră universitară. Două prelegeri născute spontan într-o scurtă perioadă de destindere (Valéry fusese nevoit să stea în casă două sau trei săptămîni), arătau viața profundă, necesitatea reală care animă acele modele visate de universitate; fiindcă vedeam cum formele se ivesc, spontan, din eterna tinerețe a unui Valéry.

Printre atîtea amintiri ce vin să tăgăduiască moartea și îl readuc deodată lîngă mine, puțin adus de spate, firav și fermecător, sprîlîindu-se de brațul meu atunci cînd pe stradă era alunecuș, mai real decît aceste umbre, păstrînd în suflet înocența divină refuzată muritorilor ce se sfîșie între ei; printre toate aceste amintiri ce reprezintă tot atîtea dovezi că viața lui nu a încetat și că lacrimile noastre sînt numai pentru a o percepe mai bine — aleg cu precădere această vîpale care în acea seară a luminat vechile bolți; era indicul că aveam să mai vedem în fața noastră inepulzabila noutate a flacărilor; ca și cum ar fi fost schița unui Valéry pe care timpul nu ne-a permis a-l cunoaște.

Da, cursurile îl intimidau puțin și uneori erau pentru el o grea povară. A se afla printre doctori însemna pentru el a-și impune regulile lor, iar problema repetată de două ori pe săptămînă apăsătoare oarecum insolubilă; deși, practic, de două ori pe săptămînă ea era rezolvată: *La Jeune Parque*, neînmarmă cu hrisoave, constrînsă cu regularitate la aceste jocuri seculare; în sala înghețată din acei ani sgîrbiți în calorii; și neîncetatele îndatoriri ale gloriei. Acest om din Corsica și din Istria, atît de aproape de țărnișele mele natale — cum simțeam dorul de soare și de mare al mîinilor lui înghețate atunci cînd căutau printre filele așezate sub lampă cite un citat care-l făcea să-și întrerupă lecția; mîinile acelea frumoase plămădite din inteligență și pe care vîrsta nu putea decît să le înnobileze.

¹ Prelegerea a fost ținută în amfiteatrul Sorbonei, la 10 dec. 1946.

De la verbul grecesc *poieô*, care înseamnă fabric, creez, acționez, compun un poem, — Valéry își denumise cursul : *Poïétique*. Ținea la acest vast proiect întocmai ca și Vinci la tratatul de pictură din care ne-au rămas « fărime ale nu știu căror jocuri mărețe ». Încercam citeodată să-l abat de la dreapta cale universitară a cărei grijă perpetuă îl chinuia pe nedrept. Îmi dădeam seama că gândirea lui personifică verbul grecesc pe care-l prețuia atât de mult. Gîndirea lui care nu se odihnea niciodată, vorbitorul acesta incomparabil trudea uneori în fața imperativului categoric : trebuie să fie un curs. « Ai vrea deci să-mi încep cursul așa : Doamnelor, Domnilor, mă plimbam ieri seară pe Pont-Neuf . . . » și, în două minute de prelegere surzătoare și fantezistă mă făcea să asist la cele mai sclipitoare reflexe ale verbului *poieô*. « Dar nici dumneata, care te faci avocatul satanei nu îți Țineai cursurile în felul acesta ».

Într-adevăr numai eu (de unde și tema pe care am fost invitat să o tratez), am împărțit cu Valéry plăcerea de a vedea de la catedra de *Poïetică*, chipurile prietene, atât de inteligente și de credincioase care se strîngeau în jurul acestel cate-dre. Paul Valéry și Paul Hazard îmi încredințaseră, sub auspiciile lor, patru prelegeri despre ritmul și limbajul liric. Cu douăzeci de ani în urmă, amîndoi întîmpinaseră cu bunăvoință primele mele cercetări. Eram mulțumit de a fi putut crea datorită acestor cercetări o trăsătură de unire între cursurile pe care le țineau în acel an, unul despre Edgar Poë iar celălalt despre *La Nouvelle Héloïse* a lui Rousseau, și să arăt lirismul lor unit prin aceleași legi numerice :

And neither the angels in heaven above, Nor the demons down under the sea . . .

. . . Et l'aigle terrible des Alpes faisaient seuls retentir de leurs cris ces cavernes.

Era într-o zi de primăvară. Am putut termina una din prelegerile mele pentru Valéry prin invocarea primăverii care deschide poemul lui Lucrețiu, tradus potrivit noilor mele ritmuri, traducere exactă a ritmului latîn. Îl priveam din cînd în cînd, lîngă mine, pe Valéry. Prietenia lui îmi încălzea sufletul : o simțeam, surprinsă astfel, ca printr-o apă de cleștar, ca și cum, luminoasă, aș fi privit-o printre trestii. O simțeam, în mulțumirea lui, după ce am terminat prima mea prelegere ; și cuvîntul « grație » la care revenea pentru a o descrie, acest cuvînt, știam, era pentru el deosebit de prețios.

Chiar dacă am fost conferențiarul său *in partibus*, Țucasem cu fidelitate Țocul universitar : era vorba doar de cîteva prelegeri — Imagine restrînsă a două decenii de cercetări, și premise ale unei cărți. Îmi dădeam prea bine seama, datorită acestei experiențe, cît de important era ca Valéry să-și dea frîu liber, și totodată de primejdia ca acel *Codex Atlanticus* al *Poïetice*i sale, tocmai datorită faptului că era somat să se realizeze de două ori pe săptămînă după anumite canoane impuse, să nu mai aibă niciodată timpul de a-l scrie cu acea magnifică libertate care constituia unul din cele mai evidente haruri ale lui și, din nefericire, poate și cel mai neluat în seamă. Știam ce putea rodi în Valéry această libertate ; acest entuziasm care este o stare de spirit poetică și totodată rodul magnific dar înfirșit liber al unui imens travaliu. Și mă durea să-l aud spunînd — gîndindu-se la catedra de *poïetică* pe care o crease și la retragerea sa care de la un an la altul i se părea iminentă : Nimeni nu mă va urma ; unul singur ar putea. Însă publicul lui, deprins să-i caute prezența aci, să privească trăirea acestei inteligențe care rămînea mereu la fel de puternică, publicul lui se împotriva ; și, singura democrație existentă în Europa semna petiții cerînd aminare ; iar noi aveam bucuria de a o obține și, după amărăciunea unor cvasi bun rămasuri să-l mai avem pe

Valéry încă un an printre noi împrumutînd din gloria sa — una din foarte rarele valori comune necontestate ale Europei — anticului Colegii fiul cel dintîi născut al Renaşterii.

Aplicînd lui Valéry însuşi principiul căutării « miezului », încercam să discern sub vechi constrîngerii malmarméene, sub imaginea pe care un public ales şi-o făcuse despre el, şi care încă mai aştepta — un Valéry mai liber care aveam impresia că începe să se ivească. La cursuri vorbea adesea despre o concepţie a spiritului său, Implexul: acel animal misterios care trăieşte în noi, alcătuit din cuvinte ce ne sînt strălîne (deoarece copilul nou născut le împrumută de la societate); şi iată că ele sînt tot ceea ce aveam mai bun în noi, substanţa însăşi a gîndirii noastre. În Valéry, acest Implex, acest animal făcut din cuvinte, odinioară tînără fiară îmbliînzindu-se după preceptele lui Poe şi Mallarmé, mi se părea de o specie superioară predecesorilor lui; contemplam îndeosebi, în amprenta lui Mallarmé, acea superioritate a Inteligenţei şi a farmecului lui Valéry, care, la densitate egală, manifestă întotdeauna o luminozitate superioară — ca să risc aci una din acele formule specios ştilînfice, secret al prestigiului înşelător al unui Poe. Dar, aveam uneori impresia că acest animal de cuvinte lua, în Valéry, atitudini complet diferite şi care totuşi îl erau esenţialmente naturale.

Întrezăream două categorii de mişcări noi. Am putea da o idee despre una din ele citînd mai multe prelegeri de la Collège de France; de asemenea şi cartea: *L'idée fixe* pentru care Valéry manifesta o anumită preferinţă mirîndu-se oarecum de primirea mai puţin caldă ce i se făcuse. Cît despre mine, pîndeam cu predilecţie animalul de cuvinte într-o altă serie de mişcări care mi se păreau a fi cele mai fireşti şi de o graţie nemălîntîlnită de la acele versuri ale lui La Fontaine, savurate cu încîntare, atunci cînd Valéry scria *Au sujet d'Adonis*. Unele versuri ca *Le Philosophe et la Jeune Parque*, un anumit catren pe care mi-l adresa şi care mă făcuse atent, iar acum farmecul degajat al acestor prelegeri despre Voltaire, mi se păreau, nu asfinţitul ci zorile unei zile noi, îndelungi şi însorite.

Astfel, într-o seară glacială de februarie, visam ascultîndu-l: în seara aceea atît de apropiată, realizîndu-şi, aproape fără vrerea lui, într-un moment de entuziasm, visul: o prelegere care să fie foarte universitară şi care se întîmpla să fie şi cea mai frumoasă dintre toate; îl vedeam stăpîn al unei insule din Mediterana aşa cum, la Ferney, fusese Voltaire, fără oboseli, fără constrîngerii, trăind aproape centenar, ca şi mamă-sa, spre a deschide sipetul nenumăratelor comori încă ferecate, ce încă mai pot fi descoperite în opera lui, aldoma unor « rodii abla despicate ». Mai mult decît oricare altul, cu atîtea priviri amicale aţintite asupra-l, el ar fi putut continua, pe o planetă atît de repede cuprinsă de tenebre, opera nelstovită a unui Voltaire.

Mi se părea că prezenţa acestui suflet profund al Europei, splendoarea Ilmbii franceze, în acest antic sanctuar al civilizaţiei noastre — flacăra aceea care, de la Pascal şi Voltaire ardea acum în mîinile palide ale lui Valéry — iluminau aceste lecţii noi şi grave despre raţiunea şi justiţia unui Voltaire, în mijlocul unei umanităţi în care mîşunau milioane de fiinţe asemenea lui Calas şi Sirven.

După cum oamenii se îndreptau spre Virgiliu, printre strigătele îndoliate ale Imperiilor în asfinţit, luminate doar de vîlvătaia incendiilor: tot astfel, fie ca omenirea să păstreze, ca o rugăclune, un Valéry viu.

În româneşte de IRINA FORTUNESCU

Poetica lui VALÉRY

La un sfert de veac după moartea autorului, o parte a operei lui Paul Valéry se îmbracă într-o nouă și surprinzătoare aură. Într-o epocă de mari convulsii istorice, poetul *Cimitirului marin* și teoreticianul « poeziei pure » părea să fie, cel mult, un subtil epigon al lui Mallarmé; iar gânditorul atât de personal din *Monsieur Teste* un profet care clama în pustiu o religie a Spiritului, aparent desprins de orice contingente. Paradoxale adeseori, mereu rafinate și surprinzătoare, idelle lui Valéry nu s-au bucurat niciodată decât de adeziunea totală a unui grup restrâns de admiratori fervenți: creatorul lui *Monsieur Teste* apăra demnitatea rațiunii într-o zonă cu atmosferă rarefiată, unde puțini erau cei dispuși să-l urmeze. Iată însă că, de câțiva ani încoace, aceste idei fecundează diverse orientări în critica literară; în timp ce conștiința de sine a poetului modern, oricare ar fi el, constituie în ultimele decenii ca substanță însăși a liricii, reabilitează — într-o anumită măsură — chiar activitatea poetică a lui Valéry, despre care nu o dată s-a spus că ar fi o simplă versificare a teoriilor sale.

Dincolo de orice afirmație particulară, prestigiul de care se bucură din nou opera lui Valéry se datorește unei susținute pledoarii pentru conștiință, adică pentru acea secretă și fascinantă viață a spiritului care se vede pe sine însuși, clipă de clipă, care-și cîntărește fără milă șansele de auto-edificare, ori de câte ori se află în fața materialelor care formează edificiul lumii exterioare. Denunțarea pericolului pe care-l prezintă pentru gândire orice închistare în forme rigide, detronarea tuturor « idolilor » născuți din lenea spirituală, rolul Intelectului ca ordonator al multiplicității haotice a realului, convingerea fermă că — pentru un om de artă — arbitriul condițiilor externe « crează necesarul » său launtric, refuzul de a « căuta timpul pierdut » și dorința expresă de a se insera în act ca într-o corolă deschisă a prezentului, necontenita cîntărire în ceea ce este a ceea ce ar putea să fie, dialectica gândire — real înțeleasă sub specia *praxisului*, repudierea a tot ce e aproximativ și tenebros în favoarea activităților solare ale filinței noastre, neobosită solicitare a inteligenței, tendința spre impersonalitate, — iată numai câteva din pozițiile teoretice capabile să explice, parțial, interesul actual față de opera lui Valéry.

Un om fără memorie

Dedusă dintr-o teorie generală a conștiinței ca permanentă stare de veghe a spiritului, ca act lucid, răsfrînt asupra propriei sale activități, poetica lui Valéry este, în același timp, rezultatul unei inducții: o structură psihică particulară, a sa,

¹ Indicațiile bibliografice trimit la: — Paul Valéry: *Oeuvres*, tome 2. Col. Pléiade, Gallimard, Paris 1957; și II — Berne-Joffroy: *Présence de Valéry, précédé de „Propos me concernant” par P. Valéry*, Plon, Paris, 1944.

este proiectată asupra spiritului în general, și iată: în fața noastră apare Monsieur Teste. Impersonalitatea personajului divulgă constituția interioară extrem de aparte a autorului. Valéry are o memorie slabă (« *Ma mémoire! On me demandait sous peine de vie ce que je fis hier soir, je n'en saurais généralement rien dire . . .* II, pag. 5), pentru el un lucru văzut sau trăit nu se constituie în amintire, ca un trecut deus undeva pe prundul ființei, ci ca « un element de acte virtuale, o resursă la dispoziția viitorului »; de aceea, Monsieur Teste « nu va încuraja trecutul », evenimentele vor fi pentru el simple « efecte » ale sensibilității, « spumă a lucrurilor », care-l nu-l interesează: « *C'est la mer qui m'intéresse!* » (I, pag. 7). În felul acesta, pornind de la o lacună a persoanei sale, Valéry va construi un personaj ideal al impersonalității: conștiință pură, spirit nealterat (decît, cel mult, de caracterul extrem al virtuților sale intelectuale!), ipostază a Spiritului constructor. De fapt, rămășițele unei memorii debile nu mai pot fi salvate decît în actul unei noi construcții, ca elemente aproape inerte, ca piese într-o combinație inedită. Spiritul ce le manipulează nu se va interesa de aceste materiale, ci de procesul activ al construcției, de mecanica combinatorie care-l definește și-l dă sentimentul acut al vieții sale particulare. « La urma urmei, îmi descopăr un fel de *instinct de a manevra* cu ceea ce mi se propune » (II, pag. 15), notează Valéry în *Caietele* sale. Sub forme din ce în ce mai precise, mai accentuate, conștiința de sine a poetului nu va face altceva, de-alungul anilor, decît să teoretizeze această disponibilitate aparte, pentru a ajunge la două afirmații acute: creația literară este o *construcție verbală*, poezia se arată a fi o *mașină de cuvinte*, fabricată cu scopul de a obține anumite efecte (stări poetice) asupra cititorului. « Literatură e arta de a te juca cu sufețele celorlalți », notează el în *Caietul B* în anul 1910 (*Apud* II, pag. 93). Aparent inofensive, aceste formulări maschează o dublă lovitură: una, de ruinare a vechii concepții romantice asupra actului creator (inspirația artistică); a doua, de întemeliere a unui statut pur lingvistic al operei literare. Conjugate, cele două lovituri tind să instituie o *altă* noblete a faptului literar, cantonată în spațiul particular al limbajului, măsurabilă prin intelectualitatea lui. Dacă impersonalitatea lui Monsieur Teste este, cum am văzut, aparentă, impersonalitatea actului literar e reală: ea provine din impersonalitatea limbajului. În acest spațiu, există, după Valéry, două feluri de literatură: prima, literatura « obișnuită », i se pare « comparabilă cu o aritmetică, adică cu căutarea unor rezultate particulare în care preceptul se distinge cu greu de exemplu »; a doua, practică de Mallarmé, i se pare « analogă unei algebre, căci ea presupunea voința de a pune în evidență, de a conserva și dezvolta formele limbajului » (*Apud* II, pag. 79).

Volt sau nu, orice afirmație cu caracter general implică o anumită filozofie. Cînd, pe marginea *Metodelor lui Leonardo da Vinci*, Valéry notează următoarele: « Un Eu și Universul său, admitînd că aceste mituri sînt utile, trebuie în orice sistem să albească între ele aceleași relații ca o rețină cu o sursă de lumină » (I, pag. 1167), el răspunde categoric celor care — ca și noi, cîndva (Cf. « Secolul 20 », Nr. 2, anul 1964) — l-au acuzat de idealism, și — mai mult chiar — de solipsism. Ca și subconștientul, realul — pentru Valéry — există. Numai că, în timp ce rolul subconștientului în geneza operelor de artă e recuzat, cu violență, rolul realității înconjurătoare constituie un element esențial al poeziei sale: aceasta e concepută în funcție de, și ca un răspuns față de asaltul neobosit pe care lumea îl exercită asupra spiritului. Oricît ar fi creată de propriul nostru spirit, *figura lumii* îl obsedează pe Valéry. Teoria sa poetică nu pornește de la zero, de la acel mitic *nihil* preexistent creației, ci de la materia haotică și diversă, de la preslunea pe care natura o manifestă, înăuntrul și înafara noastră, asupra rațiunii, de la permanenta ispită pe care lumea din jur o exercită asupra eului creator al artistului. Rolul gândirii creatoare e de a

ordona acest haos. « Gîndirea noastră nu poate fi niciodată prea complexă sau prea simplă. Căci realul, pe care ea vrea să-l atingă, nu poate fi decît de o complexitate *Infinită* — Inepuizabilă ; și pe de altă parte, ea nu poate să apuce și să se slujească de ceea ce apucă, decît dacă i-a dat o figură *simplă* » (I, pag. 1207—1208). Marea descoperire a lui Valéry constă, în deosebi, în acuitatea cu care observă și evidențiază comportamentul, funcționarea eului în fața solicitărilor externe sau interne. Mutată în cîmpul problemelor de artă, această curiozitate specială, dublată de o subtilă atenție, va înregistra nu atît structura operelor, cît *geneza* acestora, modul în care ia naștere. *Ce anume* determină creația artistică, și *prin ce mijloace* își atinge scopul, — iată întrebările fundamentale care privesc poetica acestui spirit cu deosebite înclinații artizanale. Spiritul, în general, fiind act pur, teoreticianul creației este chemat să observe mai ales *trecerea* realizată de activitatea gînditoare de la « neant » la operă, de la tăcere la cuvînt ; poemul fiind, la rîndul său, o mașină de cuvinte în plină funcțiune, ceea ce ne interesează este modul în care își realizează șansele de a Impresiona sensibilitatea cititorului « Dacă totul ar fi regulat sau totul neregulat, n-ar mai exista gîndire (notează el în I, pag. 1172 marg.), căci aceasta nu-i decît o încercare de a trece de la dezordine la ordine, și are nevoie de ocaziile celei dintîi — ca și de modelele celelalte ». În această trecere, rolul realului ca declanșator al activității creatoare e subliniat cum nu se poate mai pregnant : « Poetul se trezește în om datorită unui eveniment neașteptat, unul incident exterior, sau interior : un arbore, un chip, un « subiect », o emoție, un cuvînt.

« A produce » și « A face »

În fața unui asemenea asalt al realului, spiritul creator se comportă în două feluri diferite. El are, o dată, un fel de atitudine pasivă, fiind un simplu receptacol al unor date care-l solicită atît din străfundurile ființei, cît și din spațiul înconjurător ; aceste « fructe ale hazardului » — o asociație verbală, o emoție, o imagine, o idee, o formă metrică etc. — sînt receptate și păstrate ca atare ; ele angajează latura spontană a eului artistic care, surprins de Ineditul sau perfecțiunea lor Intrinsecă, le prela ca pe niște elemente de bază, constitutive ale operelor. Rezultate ale întîmplării, jeturi izbucnind din adîncurile obscure ale subconștientului, ele constituie *produsele* spontane și involuntare ale spiritului nostru. În același timp, spiritul se întîlnește cu alte date pe care le prelucrează în mod conștient, exercitîndu-și astfel funcția sa specific poetică (*poiein*=a face, în l. greacă). Aceste două activități sînt complementare. Meritul lui Valéry este acela de a fi insistat asupra laturii savante și deliberate, artificiale, implicată în orice proces de creație. Distincția operată între « a produce » și « a face » îl permite lui Valéry să ne ofere o soluție inedită a raportului clasic fond-formă și, în același timp, să disocieze între creația teoretică, a filozofului, de pildă, și creația artistică. « Filozofului nu-l este ușor să priceapă că artistul trece aproape indiferent de la *formă* la *conținut* și de la *conținut* la *formă* ; că un tip de frază *îi vine* și că el caută *după aceea* s-o completeze și s-o justifice printr-un *sens* ; că *ideia unei forme* valorează pentru el la fel ca și *ideia care reclamă o formă* » (I, pag. 1244). În această lumină, meritul adevăratului artist nu constă numai în a găsi o formă adecvată unui conținut produs de spirit, în mod spontan, sub imperiul unor solicitări diverse ; meritul constă în a face, a construi opera artistică din echilibrul inimitabil dintre ceea ce-l este dat și ceea ce elaborează el însuși, în a asigura arhitectura unei compoziții în care fondul și forma, indiferent de ordinea în care s-au înfățișat conștiinței, își răspund reciproc cu maximum de eficiență. Eficacitatea lor, în ansamblul operei, se judecă după efectele obținute asupra lectorului, și constituie valoarea însăși a faptului literar. Spiritul creator pare, deci, a avea două momente distincte : unul de suspensie, de

așteptare a datului spontan, de receptare a ofrandei pe care i-o face realul ; altul, de angajare lucidă și savantă într-o operație asemănătoare întru totul cu un calcul, în actul specific al unei combinații verbale în care *produsul* spontan să fie complet învăluit — prin actualizarea tuturor potențelor sale expresive — în acțiunea de *elaborare*. « Fructe ale hazardului », datele imprevizibile ale realului intră astfel în mecnica *necesară* a actului spiritual, care — acceptată — conferă artistului bucuria libertății de a crea. Valoarea operelor, spune Valéry, nu constă în elementele lor intuitive, ea nu se datorește « nici obscurității originii lor, nici profunzimii presupuse din care ne-ar plăcea în mod naïf să apară, și nici surprizei prețioase pe care ne-o cauzează nouă înșine, ci întru totul întinării cu nevoile noastre, și în fine utilizării chibzuite (*réfléchie*) pe care știm să le-o dăm, — adică : colaborării întregii ființe omenești » (I, pag. 1208). După cum se vede, Valéry nu refuză spiritul creator aportul zonelor adânci și obscure ale ființei, intruziunea materialelor impure în imperiul bintuit de lumină al laboratorului. Atenția lui se îndreaptă asupra omului întreg ; dar distinge fără milă între o activitate spontană a spiritului (a cărei valoare o neagă, deoarece produsele ei s-au realizat fără știrea noastră) și alta conștientă (pe care o apreciază, deoarece este săvârșită de către noi înșine, în completă cunoștință de cauză). Tot așa, nu inspirația — ca fapt de viață sufletească — este negată : ea există, este acce înflorată așteptare « *entre le vide et l'événement pur* » ; l se neagă însă *valoarea* acordată de vechea teorie romantică, *rolul* important pe care i-l rezervau cei ce vedeau în ea o stare de grație, un fel de extaz creator. Opera, în ansamblul ei, nu este un produs al spontaneității noastre obscure ; ea este un *instrument elaborat* în vederea unor anumite efecte. Meritul artistului începe în momentul în care, în loc să *primească* de-a gata ofranda hazardului, înțelege să-și *elaboreze* el însuși opera, într-un act care e, înainte de orice, un exercițiu, un antrenament al spiritului lucid.

Luciditatea implică dedublarea. « Trebuie să fi *doi* pentru a inventa. Unul formează combinații, celălalt alege, recunoaște ceea ce dorește și ceea ce-l interesează din ansamblul produselor celui dintâi. Ceea ce numim « *geniu* » e mult mai puțin actul celui — actul care combină — cit promptitudine celuilalt de a-și da seama de valoarea produsului și de a-l reține (*saisir*) » (Apud II, pag. 171). Disociația introdusă aici e aceea între inspirație, ca spontaneitatea pură, și inteligența artistică, adică acea funcție specială care permite — ba chiar îl obligă — pe creator să-și realizeze opera la un nivel maxim față de datele — naturale sau dobândite — ale personalității sale. Pentru a exprima într-un singur cuvânt întreaga bogăție interioară a produselor obținute imprevizibil și, în același timp, acțiunea de transformare conștientă a lor într-o operă, Valéry a inventat termenul *implex* : « *ce par quoi nous sommes éventuels* . . . »

Tentația posibilului

Singurul tip de entuziasm ce vibrează în paginile lui Valéry — omul care, pe urmele lui Poe, a protestat împotriva intruziunii afectelor în poezie — este *sentimentul posibilului*, emoția intelectuală resimțită în fața șanselor de a construi o operă, de a reconstrui — mereu — universul. De aici, interesul său pentru tipul artistului constructor : arhitectul Eupalnos, personalitatea polivalentă a lui Leonardo, geniul hiperlucid al lui Edgar Poe, alchimia verbală a lui Mallarmé. Această tentație irepresibilă a posibilului izvorește din teoria generală a spiritului ca act. « Eu nu caut timpul pierdut — scrie el —, pe care mai curînd l-aș respinge. Spiritul meu se complace numai în acțiune » (I, pag. 1203). Și mai departe : « Ceea ce e mai adevărat într-un individ, și mai El însuși, e *posibilul* său » . . . După cum subliniază un sagace comentator al său, « sentimentul polivalenței umane și teama de a altera această poliva-

lență formează cheia aventurii Valéry » (II, pag. 93). Pentru el, un om care n-a fost pus la încercare, ca să-și actualizeze virtualitățile, este egal cu zero. Iată de ce, scriind despre Leonardo, Valéry nu va pune în lumină ceea ce marele artist a fost, ci îndeosebi ceea ce ar fi putut să fie, adică « Posibilul lui Leonardo » (I, pag. 1203—1204). Iată de ce, consecvent principiului permanentei mobilități a gândirii (« Oricare ar fi ea, o gândire ce se fixează capătă caracterele unei hipnoze și devine, în limbaj logic, un idol ; în domeniul construcției poetice și al artei, o steapă monotonie » (I, pag. 1162), el va încerca să scrie în tinerețe memoriile *imaginare* ale lui Auguste Dupin, celebrul personaj al lui Poe: era un mod de a confirma o frază din *Propos me concernant* (Apud II, pag. 17): « Scriu pentru a încerca, pentru a face, pentru a prelungi, pentru a preciza, nu pentru a dubla ceea ce a fost ». Artistul, spre deosebire de filozof, este un agent a posibilului: « În timp ce pentru filozoful adevărat, ceea ce este constituie limita ce trebuie atinsă și obiectul ce trebuie regăsit în punctul extrem al excursiilor și operațiilor spiritului său, artistul se propagă în posibil și se face *agentul a ceea ce va fi* » (I, pag. 1243).

Această imagine, a poetului ce manipulează conștient mijloacele puse la dispoziția sa pentru a concretiza șansele virtuale ale unei combinații de cuvinte, pentru a se realiza în domeniul posibilului, este, fără îndoială, alcătuită după chipul și asemănarea sa. În tinerețe, Valéry îl scria lui Gide, campionul disponibilității: « Am acționat întotdeauna în așa fel ca să devin un individ potențial. Adică am preferat o viață strategică unelă tactice. Să am totul la dispoziția mea fără a dispune ». În sensul acesta, Valéry se află, desigur, la antipodul prietenului său care — în loc să-și acumuleze virtualitățile, cu voluptatea intelectuală a omului care tinde să-și « privească » viitorul, fără a-l consuma — nu și-a refuzat nimic din ceea ce i-a oferit prezentul. Împingând sentimentul posibilului pînă la limita extremă, care e aceea a inacțiunii, Monsieur Teste se întreabă: ce anume dă mai mult senzația vieții — prezența extremă a clipei sau prezența extremă a posibilului?

În materie de poezie, tentația aceasta se asociază la Valéry cu sentimentul perfecțiunii artistice; mai precis: al perfectibilității operei. El nu se declară mulțumit decît atunci cînd opera, în totalitatea sa, este perfectă: « Mă irită faptul că frumusețile sînt accidentale și că ceea ce am în față e contrariul unei opere » (Apud II, pag. 203). Și cu o perfectă cunoaștere a materialelor specifice fiecărei arte.

Poezia — o « mașină de cuvinte »

Ori, literatura are un statut lingvistic, poezia nu e decît « *une machine de langage* » (I, pag. 1205). Se pare că Valéry a învățat foarte bine și a dezvoltat butada lui Mallarmé care spunea că « poezia se face cu cuvinte, nu cu idei », așezînd-o la baza poetice sale. Un om nu devine *autor*, în sensul strict al cuvîntului, decît în clipa și în măsura în care, luptînd cu sine (« *se diviser contre lui-même* »), practică scrisul ca un exercițiu al limbii, ca un calcul prin care învinge niște dificultăți *reale* ale limbajului comun, degajînd astfel, în spațiul acestuia, un nou limbaj: poezia e *un limbaj în limbaj*, — formulă pregnantă care încurajează, în cercetările recente asupra poeziei, atît poziția celor care văd în ea un limbaj *deviat* de la norma comună a limbii, cît și a celor care o privesc ca pe un *registru* aparte al limbajului obișnuit. Tot ce un scriitor *nu face el însuși*, în cadrul acestui exercițiu spiritual, ca noi soluții aduse în combinarea cuvintelor, nu-i aparține cu adevărat, nu e *de el*, ci e scris de o « parte din el », care l-a scăpat (I, pag. 1204). » . . . « A scrie (în sensul literar) — spune el în *Propos me concernant* — la întotdeauna pentru mine forma unui anumit *calcul*. Adică, raportează ceea ce-mi vine, imediatul meu, la Ideia de problemă și de operație; recunosc domeniul propriu *literaturii* într-un anumit mod de *travallu com-*

blinator care devine conștient și tinde să domine și să se organizeze după acest tip; disting deci net între ceea ce se oferă și între ceea ce poate să devină prin muncă; această muncă consistă în transformări, și eu subordonez (cu atât mai mult cu cât sînt mai apropiat de *starea mea cea mai bună*) « conținutul » « formei » — întotdeauna dispus să-l sacrific ei. Mă justific cu exemplul muzicianului care lucrează cu calcule de armonie, dezvoltă și transformă. — Iată cum văd munca versurilor, care obicîă să dispui de cuvinte, cu totul altfel decît de obicei, adică altfel decît sub presiunea unei gândiri care nu se vede decît pe sine singură și graba ei de a se exprima » (II, pag.20-21).

Bine înțeles, întrebarea esențială e următoare: în ce constă acest altfel decît de obicei, care e specificul poeziei față de limbajul comun? Pentru a lămuri problema, Valéry compară mai întîi poezia cu muzica, universul poetic cu universul muzical (Cf. *Poezie și gândire abstractă*, în I, pag. 1314—1339). Muzicianul are la dispoziția artelor sale sunetele, sistem sonor ordonat, închis în sine, izolat din masa informă, haotică a zgomotelor lumii înconjurătoare: îndată ce un instrument produce un sunet muzical, un început de univers se organizează, involuntar, în ascultător, captîndu-le atenția și sensibilitatea prin armoniile și expresivitatea lui. Poetul nu are la dispoziția sa un sistem izolat de mijloace, un instrument specific pentru a realiza poezia: el trebuie să-l izoleze din sistemul general al unei limbi. Și, așa cum un cuvînt izolat, examinat cu atenție și pronunțat de multe ori, începe să se curețe de zgura, de impuritatea sensului său — pe care îl transmitea ascultătorului, în cadrul actului de comunicare al vorbirii — și să devină, din instrument al comunicării, un scop în sine, enigmă și abis care turbură gândirea și sensibilitatea noastră, tot așa cuvintele într-o poezie se zmulg din sistemul vechi al limbajului curent, își încetează funcția de transmitere a unui conținut informațional, pentru a dura, în urechea și sensibilitatea noastră, în pură lor sonoritate expresivă. Aranjate sub forma unui poem, aceste cuvinte ne răpesc din universul pragmatic al comunicării, propunîndu-se memoriilor noastre, asemenea unei soluții care cristalizează. Limbajul obișnuit are o funcție practică — să comunice un mesaj, și moare, odată îndeplinită această funcție: am priceput înțelesul unei fraze, fraza încetează să mai existe pentru noi. Dimpotrivă, poezia e un limbaj care durează, care ni se propune mereu, tocmai pentru că formează în sine un univers la care spiritul nostru recurge mereu, pe care îl dorește neîncetat. În al doilea rînd, pentru a deosebi între poezie și proză, Valéry o va compara pe cea dintîi cu dansul. Ce reprezintă dansul, față de mers? O utilitate de *gradul al doilea*: posibilitatea de a generaliza forma de mișcare tipic umană, capacitatea de a crea o serie de figuri armonioase, plăcute ochiului și spiritului nostru. La fel, prin poezie omul descoperă posibilitatea de a construi ficțiuni care să-l propună diverse semnificații adînci, de a recepționa cuvinte a căror muzicalitate sau al căror mister să-l încînte. « ... Poemul nu moare prin faptul că a trăit: el e făcut anume pentru a renaște din cenușile sale și a redeveni la nesfîrșit ceea ce a fost. Poezia se recunoaște după această proprietate că tinde a se face reproducă în forma sa: ea ne stîrnește s-o reconstituim în mod identic » (I, pag.1331).

Cititorul « Inspirat »

Devenit scop în sine, limbajul poetic e solicitat de o nouă relație: aceea cu cititorul. Pentru a-și îndeplini funcția în vederea căreia a fost creat, el va deveni, din nou, un instrument: o « mașină de cuvinte » al cărei rost este de a produce, în sufletele celor ce-l citesc, *starea poetică*. Pentru Valéry, termenul acesta nu capătă atît un nou conținut, față de cel obișnuit, cît o nouă local-

zare. «Cunosc în mine (starea poetică) din faptul că toate obiectele posibile ale lumii obișnuite, exterioară sau interioară, ființele, evenimentele, sentimentele și actele, rămânând totuși ceea ce sînt în mod obișnuit ca aparență, se află dintr-o dată într-o relație de nedefinit, dar minunat de potrivită cu modurile sensibilității noastre generale. Aceste lucruri și ființe cunoscute — sau mai curînd ideile care le reprezintă — își schimbă oarecum valoarea. Ele se cheamă unele pe altele, se asociază cu totul altfel decît de obicei ; se găsesc (permiteți-mi această expresie) *muzicalizate*, devenind unul ecoul celuilalt, și în mod armonic corespunzătoare. Universul poetic astfel definit prezintă mari analogii cu cea ce putem presupune despre universul visului ». Dar Valéry ține să precizeze imediat : « Nici visul, nici reveria nu sînt în mod necesar poetice ; ele pot să fie : dar figurile formate la întîmplare nu sînt decît *întîmplător* figuri armonioase » (I, pag.1320—1321). De altfel, noțiunea de *vis*, introdusă aici, n-are nimic de-a face cu actul creației : localizarea ei nu e în poet, ci în cititor : » Un poet — nu fiți surprinși de ceea ce am să vă spun — nu are rolul de a resimți starea poetică : aceasta e o afacere particulară. El are rolul de a o crea la alții. Poetul se recunoaște — sau, cel puțin, fiecare îl recunoaște pe al său — din faptul simplu că el face din cititor un « *Inspirat* ». » (I, pag. 1321).

Aceasta înseamnă că lectura obligă. Pentru a fi în stare să recepteze în mod adecvat ofranda poetului, pentru a putea să participe cu adevărat la jocul superior pe care-l implică « *comedia intelectuală* » a poeziei, cititorul trebuie să-și impună o riguroasă disciplină a lecturii poetice : el nu mai e un element absolut pasiv, ci o conștiință activă în care se actualizează virtuțile secrete ale textului. « *Versurile mele au sensul ce li se acordă* », scria Valéry într-un articol din « *Nouvelle Revue Française* ». Însușirea unui text poetic modern de a degaja semnificații coerente multiple e virtualitate pură : ea are nevoie de o conștiință formată, ridicată la propriul ei nivel, pentru a ne găsi în fața unei noi variante semantice. Căci, pentru a se elibera de arbitrar, opera poetică nu pretinde numai creatorului să o realizeze într-un anumit mod, adică în funcție de normele generale ale spiritului ca act pur ; ea obligă, de asemenea, pe cititor la o lectură adecvată, în lipsa căreia ea rămîne o construcție mai mult sau mai puțin arbitrară. În două pasaje din « *Introduction à la poétique* », Valéry a subliniat acest lucru : « *C'est l'exécution du poème qui est le poème* » ; și « *Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture* ». Asemeni unei partituri, un poem — pentru a exista — trebuie « *executat* », adică readus la starea de act care-l este specifică : « *Un poem, ca și o bucată de muzică, nu ne oferă în sine decît un text . . . A vorbi despre un poem în sine, a judeca un poem în sine, aceasta n-are deloc un sens real și precis. Înseamnă a vorbi despre un lucru posibil. Poemul este o abstracțiune, o scriitură care așteaptă* » (« *Piese despre artă. Despre dicțiunea versurilor* », pag.41.). Fără îndoială, asemenea texte din Valéry au influențat, în primul rînd, pe « *cititorii ideali* » ai poeziei care sînt — sau ar trebui să fie — criticii : o seamă de orientări ale criticii moderne, de la *critica de participare* a unui Georges Poulet pînă la diversele nuanțe ale structuraliștilor, s-au alimentat din aceste considerații. Obligația cititorului adecvat de a degaja din structura verbală a unui poem una din interpretările posibile pune și mai mult în lumină caracterul *intransitiv* al limbajului poetic, diferența sa specifică față de limbajul obișnuit. Din cînd în cînd, limbajul poetic pare a-și pierde conștiința propriului său obiect, degajîndu-se de orice semnificație precisă ; aportul cititorului care suprapune unor asemenea versuri, ce stăteau în așteptare, o formă a sensibilității sale le conferă pragul acela de inefabil la care poezia primește epitetul de *pură*.

O falsă problemă: originalitatea

Om care nu admitea nicidecum « *se payer de mots* », Valéry a denunțat, cum am văzut, iluzia spontaneității creatoare: « Zeii, în mod grațios, ne dau *gratis* cutare vers prim, dar e datoria noastră să-l modelăm pe cel de al doilea care trebuie să consune cu celălalt și să nu fie nedemn de fratele său mai mare de origine supranaturală » (Apud II, pag.175). Viața inteligenței i se părea plină de farmec pentru a constitui un « univers liric » suficient pentru poezia pe care o recomanda, iar în materie de genезă a operei literare prefera, fără îndoială, sinceritatea lucidă, necruțătoare a lui Poe care în « *Omul și Cochilia* » își bate joc de histrionii literari ce lasă să se înțeleagă că și-au compus poemele sub influența unui har divin. Dar a ținut, în același timp, să divulge și vanitatea celor care se cred originali. « Spunem că un autor e original atunci când ignorăm transformările ascunse care i-au schimbat pe cellalți în el; vrem să spunem că dependența lucrului său față de ceea ce a fost făcut înaintea lui este excesiv de complexă și neregulată. Există opere care sînt asemănătoare cu alte opere, există altele care sînt inversul lor, există altele într-o relație atît de compusă cu producțiile anterioare încît ne rătăcim în ea și spunem că provin direct de la zeii » (Apud II, pag.173). Originalitatea — noțiune destul de modernă în limbajul de specialitate al literaturii — este, deci, o falsă problemă generată de complexitatea raporturilor pe care o operă le întreține cu tradiția. La cele trei nivele ale ei — limbaj, reguli prozodice și ideile sau sentimentele — poezia nu se poate elibera niciodată complet de un anumit bagaj istoric, de experiența acumulată a omenirii. Cuvintele ni se oferă, de la început, cu sarcina lor seculară: unele sînt adevărați « monștri sacri », vocabule-tabu care împiedică spiritul nostru să se concentreze perfect asupra a ceea ce conțin; altele nu sînt decît instrumente de șoc, sunete vagi care dau lovituri grave afectivității noastre. Pe acestea Valéry ține să le evite cu grijă, preferînd să scrie o poezie de o « răceală » perfectă, decît să folosească farmecele lor pentru a abuza de sensibilitatea unui lector prea ingenuu. Altele, a căror combinare savantă în laborator poate obține efecte de o muzicalitate aparte, aproape complet desprînse de orice semnificație, nu fac, la rîndul lor, decît să repete efectele prestigioase ale unor sonorități inefabile care, înaintea propriei sale poezii, pot fi găsite într-un vers de Malherbe sau Racine. Dacă are totuși anumite preferințe verbale, acestea sînt de neevitat, izvorăsc de dincolo de voința lui, îl configurează un stil de care, probabil, nu e pe deplin răspunzător. La nivelul lor, regulile prozodice mărturisesc o participare la un tezaur de conveniențe conștiente acceptate: ele desfid pretenția deșartă a originalității tot atît de mult pe cît nu îngăduiesc libertatea creației: arbitrarul lor este resimțit de Valéry ca o necesitate a structurii sale spirituale. « Alexandrinul, rimele etc. au noblețea lor, aceea de a sublinia întreg disprețul pe care trebuie să-l avem față de ceea ce lumea de rînd numește « gîndirea » sa, și despre care această lume nu știe că condițiile ei nu sînt mai puțin utile și nici mai puțin fortuite decît condițiile unei șarade », scrie el în « *Rhums* » (Apud II, pag.175). Așa cum subliniază comentatorul său Berne-Joffroy, ele constituie solicitări exterioare care declanșează implexul: impresia obsedantă și vagă a unui ritm decasilabic i-a împus lui Valéry necesitatea de a scrie « Cimitirul marin ». După părerea poetului, « există cu mult mai multe șanse ca o rimă să procure o « idee » literară decît să găsești o rimă plecînd de la ideile ». Căci aceste idei — pentru a vorbi acum de ultimul strat al poeziei —, care-l ademenesc pe mulți cu « originalitatea » lor, nu sînt, de cele mai multe ori,

decît lucruri care plutesc în aer sau, din contră, concepții dobîndite și ultate în adîncul memoriilor, și care, dintr-odată, ies la suprafață...

Și totuși, în pofida faptului că « e nespuse de dificil să enunți ceea ce concepți cu mai multă precizie decît cei ce au creat formele și cuvintele limbajului », Valéry nu se poate reține de a nu recunoaște marilor scriitori un merit esențial: acela de a fi comis un act care are « natura și forța unui progres în ordinea limbajului » (« *Autres Rhumbs* », în II, pag.165).

Le poète malgré lui

După chiar opinia lui Valéry, pentru a măsura dimensiunile unei mari personalități creatoare trebuie interogată opera, nu omul. Este exact ceea ce am încercat să facem în rîndurile de mai sus. Dar cînd opera însăși se arată a fi doar un accident, doar particularizarea unui spirit în continuă activitate; și după ce resursele ei cele mai intime ne stau în față, desfăcute, asemenea pieselor unui mecanism uluit, — investigația, nemulțumită de ea însăși, simte nevoia de a se reîntoarce, totuși, asupra omului, pentru a descoperi un ultim resort ascuns, capabil să răspundă unor întrebări care se pun abia acum. Oare un mic amănunt nu stă pitit, la răscrucea celor două biografii — a omului și a spiritului său —, nu ca o explicație exhaustivă, ci ca un simplu simbol care arată ceva cu degetul?

Prietenii care l-au vizitat pe Valéry la Paris, în strada Gay-Lussac, în 1893, au fost ulmiți de mica sa odaie. « Nici un ornament. Pe zid, o fotografie a scheletului lui Ligier-Richier. Într-un colț, mobilă fundamentală, o tablă neagră. Pe această tablă, petele albe precise pe care le pot naște Integralele Indefinite » (II, pag.88). Valéry care, după propriile sale mărturisiri fusese, în timpul liceului, paralizat de orice pagină de algebră sau de geometrie, studia matematicile. La *Soirée avec Monsieur Teste* avea să apară peste trei ani; la *Jeune Parque*, poemul care-l va face celebru, abia în 1917.

Că Paul Valéry a devenit poet fără voia sa, că nu l-a interesat și că n-a iubit, în mod special, poezia și literele, — sînt lucruri îndeobște știute. Toate observațiile sale, profunde, interesante sau numai paradoxale, despre arta poetică, toate poemele sale au fost scrise, în mod strălucit, în pofida acestei lipse de interes adevărat. Dar că, în toate acestea, într-un obscur colț al lor, se află o tablă neagră pe care Monsieur Teste și-a continuat studiile sale de matematici, ca un fel de revanșă pe care ținea în mod deosebit să și-o ia asupra anilor de liceu, — aceasta se poate doar bănuî. Există, în tot ce a scris Valéry, o trecere la limită, un reflex al spiritului matematic, care se insinuală necontenit în afirmațiile acestui literat *malgré lui*; Monsieur Teste împinge mereu lucrurile la extrem: ultima sa ipostază e un personaj, mai calchiat ca oricare altul pe structura intimă a autorului său, care se și numește *mon Faust*. Ceea ce dovedește că nu numai somnul rațiunii, ci și veghea hiperacută a Intelectului poate să nască monștri. Bănuiala — o, sacrilegiu! — a unei aproape incredibile confuzii plutește peste anumite afirmații din poezia lui Valéry. Linile albe care însemnau ecuațiile de pe tabla neagră din camera tînarului ce renunțase la exercițiul deșart al versurilor erau, fără îndolală, pure; prin natura conținutului lor, erau totodată abstracte: să fi confundat oare Valéry puritatea cu abstracțiunea? A izgoni întreaga gamă a afectelor din spațiul ideal al exercițiului poetic nu înseamnă deloc a purifica acest spațiu, ci a-l mutila. Dacă există cuvinte-tabu, « monștri sacri » al limbajului, aceștia nu trebuie căuțați numai în categoria cuvintelor care designează forme și modalități ale trăirii, ci și în glosarul gîndirii: termenul

viață nu e cu nimic mai sforțitor și mai imprecis decât termenul *neant*, de pildă. Dacă trecerea la limită spre zona semnificațiilor — adică spre « conținutul » poeziei lirice, fie că e vorba de sentimente sau de idei — pune în pericol esența poeziei, transformând-o într-o « experiență forțată a vieții », trecerea la limită în sens invers, spre zona semnificațiilor, a sonorităților sau ritmurilor « pure », este fără îndoială la fel de riscantă pentru adevărata poezie: incoerența absolută ucide lirismul la fel de prompt ca și logica inflexibilă. Din punct de vedere al intereselor vitale ale lirismului, atentatul « poeziei pure » este identic egal cu cel al poeziei pedestre. Nimeni nu contestă viața, germinația secretă și capacitatea de iradiere a formelor, dar a susține că « există mai multe șanse ca o rimă să procure o idee literară » decât invers înseamnă a face o supozitie pură, prin nimic justificată: de câteva mil de ani, de când există poezie, practica ei demonstrează contrariul. Nimeni nu contestă faptul că talentul lipsit de inteligență artistică ratează de cele mai multe ori; că un « vers dat », fruct prețios al hazardului, trebuie susținut de altele, elaborate, pentru ca opera poetică să existe; dar nu e mai puțin adevărat că asemenea versuri-cadou nu se dau ori-cui, și că simpla voință de a fi poet nu e de ajuns pentru a și deveni cu adevărat. Monsieur Teste care, fără să vrea, era poet, crede că e de ajuns să vrea pentru a deveni! . . . Nimeni nu neagă că produsele întâmplării nu pot să fie decât absolut întâmplător armonioase; dar nu e mai puțin adevărat că nici produsele artificiale nu pot să ofere decât o palidă imagine a naturii: primele sînt doar accidente, celelalte nu sînt decât imitații.

Dar mai ciudată ca toate ni se pare dulcea iluzie a impersonalității, care stă la temelia poeziei valéryene. Analizînd propriul său comportament, reflexele și obiceiurile sale în timpul actului de creație, Valéry le conferă un caracter de maximă generalitate, face din ele o imagine a spiritului în general. Ambiția lui este aceea de a substitui unui document psihologic strict particular, schema unui mecanism al gândirii însăși, de a înlocui valoarea precisă a unor confesiuni de laborator literar, printr-o necunoscută căreia să i se acorde valori diverse: e tendința firească, pentru Monsieur Teste de a « trece » de la aritmetică la algebră . . . Observația aceasta nu amendează de loc adevărul tezelor lui Valéry, ci doar limitează sfera valabilității lor. Alături de un Poe sau Mallarmé, Valéry aparține familiei poezilor cerebrali, structuri reci și riguroase care au oroare de sentimentalism, care cultivă o fervoare a dinamicii intelectuale, și — obsedați de metamorfozele limbajului liric — au despre exercițiul poetic o mentalitate mai mult sau mai puțin artizanală. Autorul *Tinerel Parce* a formulat o poetică aplicabilă, întru totul, acestui tip de creatori, și mult mai puțin altora.

Tentativa lui Paul Valéry — despre care Bergson spunea, undeva, că « trebuia făcută » — reprezintă, în pelsajul culturii franceze, cea mai importantă și mai spectaculoasă manifestare din secolul nostru a unei atitudini fundamentale a omului față de sine și față de lumea înconjurătoare — a spiritului cartezian. Meritul ei inestimabil este acela de a fi introdus în domeniul artelor, și al poeziei în special, rigoarea și precizia analizei științifice, descifrînd și relevînd latura de disciplină intelectuală a unor acte complexe ce păreau multora absolut obscure, delimitînd astfel rolul și partea de răspundere a gândirii lucide în procesul creației artistice. În măsura în care îngustează aria lirismului, izgonind *patosul* din interstițiile structurilor poetice, Valéry a năzuit să restituie scriitorului un *etos* propriu, de care acesta avea mai mult ca oricînd nevoie.

El Mayo Jacob
Picasso

PICASSO, Autoportret, Barcelona sau Paris, 1904,



PICASSO

Perpetuu capabil să scandalizeze — deci să intereseze; perpetuu atent să respingă formulele învățate și codificările comode; proteic în acest sens profund, și totuși mereu el, ireductibil el, — Picasso.

A fost numit «vitamina P a picturii»; și, generoasă, vibrând alături de oprimați, arta lui e «o algebră a speranței». Prietenul său, poetul Eluard, scria numele *Libertății*, suav și neobosit, pe toată întinderea universului: trei silabe, *Liberté*, cit o mie de nume! Tot astfel, cele trei silabe hispanice din numele falimosului artist sînt o emblemă pe care am putea-o desena obsesiv, grandios precum o mie de nume, pe flința veacului nostru. *Picasso*, așadar, emblemă identificată de mult, simbolic, cu «modernul», — cu îndrăznețiile lui prodigioase și terifiante; dar și cu o putere și o responsabilitate nouă, proprie veacului acesta curios: puterea de a retri lucid și de a mobiliza fulgurant, în prezentul creației, întreaga memorie figurativă a umanității.

Printr-un contrast care ni s-a părut elocvent, actul de botez al marelui malaguen înflăză țircovnicește acest destin implacabil și vast: cu șapte nume, arhaic, cuvlos redundante, de martiri și de sfinți părinți al Bisericii — Juan Nepomuceno, Ciprian al Sfintei Treimi, Maria Tămăduirilor etc. —, adăugate într-o ghirlandă de evlavie provincială, după robustul și fatidicul Pablo.

D. H.

În orașul Málaga, capitală a provinciei cu același nume și sediu episcopal, în ziua de 10 noiembrie 1881, don José Fernández Quintero, preot al Parohiei Nuestra Señora de la Merced, cu permisiunea părintelui (paroh) de la parohia Santiago, a botezat un copil care s-a născut în ziua de 25 octombrie luna trecută, la ora 11 și un sfert noaptea, în Plaza de la Merced nr. 36, ca fiu legitim al lui don José Ruiz Blasco, profesor la Școala de Belle-Arte, și al doamnei Maria Picasso y López, din acest oraș. Bunicii din partea tatălui Don Diego Ruiz Almogueras, din Cordoba și dona Maria de la Paz Blasco y Echeverria, din Málaga, iar din partea mamei Don Francisco Picasso y Guardeno și dona Inés López y Robles, ambii din Málaga. I s-au pus numele de Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, Maria de los Remedios, Cipriano de la Santísima Trinidad, tatăl său a declarat că nu a avut alt fiu cu acest nume; i-au fost nași don Juan Nepomuceno Blasco y Barroso, avocat al Colegiului din Málaga și dona Maria de los Remedios Alar y Herrero, soția acestuia, cărora li s-au recunoscut înrădăcirea spirituală și obligațiile contractate față de botezat și de familia acestuia, Martori au fost don Antonio García y don Juan Rodríguez, din această localitate. Certific autenticitatea acelor de mai sus și semnez Dr. Francisco de Paula

(Document din arhivele de la Málaga,
comunicat de DOMNIȚA DUMITRESCU)

Pablo
Ruiz
Picasso. } en la Ciudad de Málaga, Capital de...
su provincia y Obispado, el día diez
de Noviembre de mil ochocientos ochenta
y uno, D.^o José Fernandez Quintana,
Presbítero Cura Propio de la Parroquia
de Ntra. Sra. de la Merced, con licen-
cia del Sr. Cura Propio de la de San-
tiago de la misma, bautizó en ella.

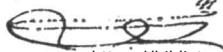
298.

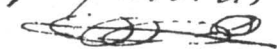
al un niño, que nació el día veinte
y cinco del pasado mes de Octubre,
a las once y cuarto de la noche
en la Plaza de la Merced número
veinta y seis, hijo legítimo de D.
José Ruiz Blasco, Catedrático de
la Escuela de Bellas Artes y de D.
María Picasso y Lopez, naturales
de esta. Abuelos paternos D.^o Diego
Ruiz Almoguera, del Córdoba, y
D.^o María de la Paz Blasco y
Schevarria, que lo es de esta y ma-
ternas D.^o Francisco Picasso y Guar-
dado, y D.^o Inés Lopez y Robledo.

ambos de esta. Se le pusieron los
nombres de Pablo, Diego, José,
Francisco, de Paula, Juan, Ne-
pomuceno, Maria, de los Re-
medios, Cipriano, de los San-
tísima Trinidad, declaró su pa-
dre no haber tenido otro hijo de
este nombre; fueron sus padrinos
D.^o Juan Nepomuceno Blasco y
Barrera, Abogado de este Colegio,
y D.^o Maria de los Remedios Bar

y declaró su padre no haber tenido otra
hija de este nombre; fueron sus padri-
nos Ramon Gonzalez Castañeda e Isa-
bel Castañeda Leon, ambos viudos,
a quienes advertí el parentesco espiri-
tual y obligaciones contraídas con la
bautizada y sus padres y testigos D.^o
Antonio Garcia y D.^o Juan Rodrí-
guez, dependientes de esta Parroquia.
Y para que conste, lo firmo de que
certifico. =

D. Juan de Paula
Orbanoff



Rafael S. S. S.




P I C A S S O
memorie vizuală a secolului

Artistul

care s-a numit

PICASSO

Dacă relativ la eternitate — și pretindem *sub specie aeterni* să situăm concluziile prezentului studiu — un sfert de secol nu înseamnă mare lucru, extraordinarul destin al lui Picasso ne pune imediat în gardă împotriva unuia din motivele pentru care judecata vulgară ar putea să se lanseze în explicarea fenomenului. De câte ori nu vom fi auzit oameni, foarte invidioși, foarte disprețuitori, ba chiar din gura vreunui iubitor de interpretări obiective și dezinteresate, declarînd că pictorul nostru este un *pictor la modă* ! Păreră care împarte favorurile locului comun cu alte două : prima îl califică drept *pictor spaniol*, vrînd astfel să caute secretul forței sale într-o valoare de reprezentare pură a rasei, căreia i se atribuie, mai mult sau mai puțin gratuit, trăsăturile unui *caracter* deosebit. Cealaltă opinie susține că în cazul lui Picasso nu ne aflăm în prezența unei vocații sau a unei opere de pictor, în sensul propriu al cuvîntului, nici măcar în prezența unui artist, ci a unui fel de informator, revoluționar sau profet, aproape un magician sau un vrăjitor, care s-ar servi de științe oculte misterioase pentru a ajunge la invenții extraordinare și de cea mai mare complicație.

Să lăsăm la o parte astfel de păreri, ca să vedem dacă își face drum un studiu direct și bine chibzuit. O să ne oprim, totuși, la părerea referitoare la modă, aceea care se află în contradicția cea mai flagrantă cu sensul operei și vocației pictorului nostru, cea mai falsă părere dintre cele asemănătoare care au fost, în realitate, complet independente, nu numai de tendințele epocii și de schimbările ei nestatornice, ci și de timpul însuși și acest lucru, la un nivel atît de ridicat, încît nici măcar nu l-au egalat acei iconari abisinieni care, și astăzi încă, după cinci secole de la căderea Constantinopolului sub dominație turcească, continuă, ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic, să facă icoane bizantine, departe de tumultul schimbărilor, războaielor, catastrofelor, civilizațiilor, indifferenți în fața Calendarului, impermeabili parcă în fața Istoriei. Acești supraviețuitori ai unei arte medievale — în care, pe de altă parte, se reprezintă la rîndul său o supraviețuire a artei antice, adăugîndu-i-se și uzura decadenței, transformată însă într-un fel oarecare de părăsirea vreunei tradiții — nu fac în realitate alceva decît să repete vag o situație morfologică *care a avut un principiu*, care a avut o origine în timp, dar care, în miinile acestor repetitori, pare că nu trebuie să se termine vreodată. Dimpotrivă, speculațiile lui Picasso, informate progresiv de un spirit de abstracțiune, inclusiv în episoadele unde apare cea mai reală morbi-

* Fragmente din volumul GOYA, PICASSO, ZABALETTA.



◀ PABLO PICASSO, Portret de femeie.
După o pictură de Lucas Cranach cel
Tînăr, din 1564, de la Kunsthistorisches
Museum din Viena. Gravură în linoleum
în 6 culori 765 × 570

▲ PICASSO: « Domnișoarele de pe malul
Senei », după Courbet, 1950

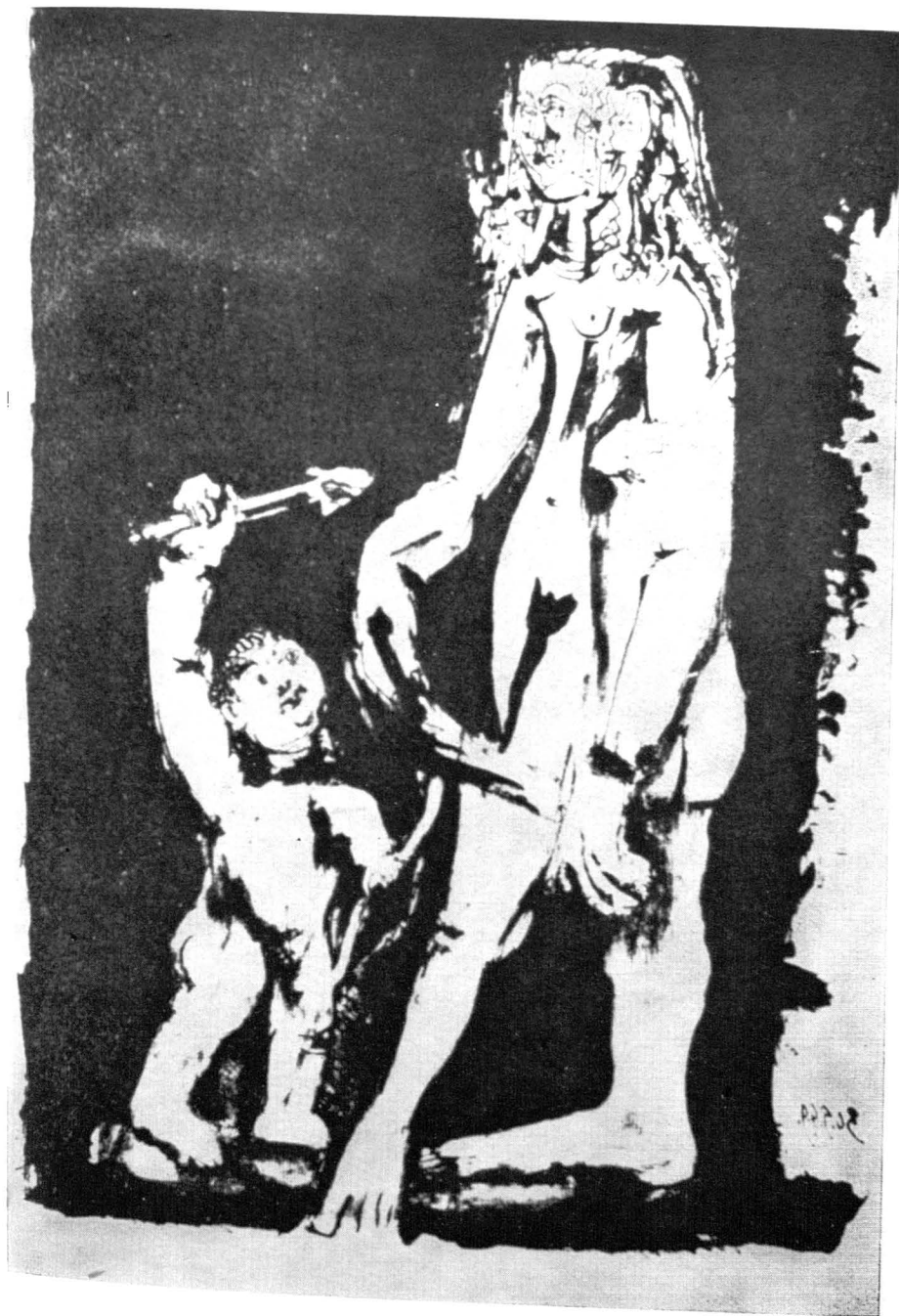
dețe — bunăoară, această compoziție atât de cunoscută, unde somnul a două țărânci tinere reunește și opune două atitudini de abandon, — se apropie clar de domeniul speculațiilor matematice. Se apropie, pînă la punctul de a exclude radical mișcarea, de argumente atât de riguroase ca cele ale lui Zenon din Elea; și care, excluzînd mișcarea, exclud orice schimb, orice desfășurare, orice evoluție. Niciodată n-ar trebui să se califice drept *primitiv* un asemenea stil. *Primitiv* este un cuvînt înșelător; presupune un progres în direcție ascendentă, ca în ipoteza transformismului, sau în direcție descendentă ca în conceptele religioase ale Căderii. Stilul personal al lui Picasso nu corespunde în același timp nici vreunui stadiu de *inocență*... Miturile, reprezentările, analizele lui Picasso sînt ceva mai mult decît inocente; nu sînt numai anterioare păcatului, ci și inapte la păcat. Nu sînt caste, cum pot fi animalul și planta, ci ca nebuloasa și steaua. Nu aparțin grădinii Paradisului, ci cerului Astronomiei. Dumnezeu lor nu este un Iehova bărbos, venerabil și strălucitor, ci un triumghi care poartă, cel mult, un ochi în centru.

Dacă cititorului se par oarecum obscure precizările precedente, atunci să consimtă să le reprezinte într-un mod mai concret, cu ajutorul unei comparații. O să-i ușurăm de bunăvoie osteneala. Să analizăm, pentru a ilustra exemplul nostru, unele manifestări ale artei ce sînt complet supuse influenței timpului, situate în timp, și al căror adevărat sens nu se află decît într-un sector determinat al timpului, o epocă, un secol, un anotimp poate. Baudelaire apare aici pentru a ne oferi ceea ce căutăm. Baudelaire, autorul conștient al acestei uimitoare expresii — cu atât mai uimitoare cu cît ne gîndim la ea —: *Frumusețea modernă*. De ce să refuzăm în același timp dacă ne este de folos, din repertoriul adus de marele critic romantic, cazul exemplar al lui Constantin Guys? Iată-ne în fața unui artist tipic al efemerului. Să comparăm invențiile sale cu cele ale lui Picasso; să le comparăm într-un singur detaliu — dacă macrocosmosul se află cu siguranță în microcosmos — : în modurile de a reprezenta femeia. În fața acestor talii încorsetate, în fața acestor căpșoare ascunse de pălărie, în fața acestor manechine nu putem semnală imediat o dată, Cel de al doilea Imperiu, un an, o modă? Dacă însă eleganțele lui Guys corespund anului șaptezeci și ceva, formele monumentale ale lui Picasso, monumentale chiar și atunci cînd reprezintă siluete slabe, osoase, nu corespund într-un fel oarecare, *nu au absolut nici o legătură* cu anii nouă sute și ceva. Pe de altă parte, nici n-au vreo legătură cu alt secol sau altă epocă. Dacă nu aparțin secolului al XIX-lea, nici celui de al XVIII-lea, același lucru trebuie spus despre Renaștere sau despre sîenezele cu fruntea bombată sau despre elenele cu nasul acvilin. Să adăugăm că sînt la fel de străine de frumusețea primitivă, indiferent de-ar spune aceia care « au ochi și nu văd »: străine de Noa-Noa lui Gauguin și de micul idol femelă din insula La Reunion. Și de asemenea de Eva. Și de asemenea de Sirene. Și de asemenea de Sfîncși. Și de asemenea de leoaice... Goliciunea? Picasso a găsit pentru trupuri o *situație mai elementară, mai grosolană* — mai spirituală, prin urmare — decît însăși goliciunea. Acest lucru nu pare să țină de biologie, ci de astronomie. Pentru a repeta o anumită imagine pe care nici chiar Hegel n-a disprețuit-o, vorbind despre indetinitatea dintre *Cancerul-stea* și *Cancerul-boală*, vom spune că Picasso se află tot atât de departe de Constantin Guys ca și steaua în cinci colțuri a rebusurilor de *star-ul* cu douăzeci și cinci de vîrfuri a cinematografelor...

Pentru ca acest contrast să se manifeste cu și mai multă limpezime în fața ochilor noștri, s-a întâmplat ca, într-un moment din adolescența lui ori într-un scurt delir al fanteziei sale, același Picasso să se fi distrat schițând cîte o operă fără importanță, supusă efemerului, stilului sau anecdotelor unui anotimp și aparținînd aceluiași univers estetic ca operele lui Constantin Guys, de pildă *La Chanteuse* din colecția Plandiura, de la Barcelona. Mai multe excepții asemănătoare, dezlăuind doar șovăiala inevitabilă în unele principii de carieră sau supunerea furișă față de un capriciu, arată, mult mai bine, constanța unei opere, statornicia unei vocații, împotriva cărora timpul nu poate face nimic. Și mai puțin încă, cum e firesc, moda. A stabili o corelație între pictorul nostru și modelele acestor ultimi ani este ca și cum am pretinde să stabilim o corelație între poezia lui Mistral și Expoziția Universală din 1879.

Ca și cealaltă istorie a pictorului spaniol. De ce? Cum? Această necesitate de adefini în spațiu — s-a vorbit nu numai de pictor spaniol, ci și de pictor andaluz — este și mai ridicolă încă decît aceea de a-l situa pe Picasso în timp, ca picior la mână sau ca pictor de avangardă... Noi nu sîntem exclusiv sceptici a priori în fața oricărei *Volkerpsychologie*; sînt, dimpotrivă, dușmanii noștri doctrinali, care — înăuntrul sau în afara Spaniei, — vrînd să reducă la unele trăsături tipice fenomenul spaniol în lume, și vrînd să găsească cu forța o fizionomie caracteristică în arta spaniolă, au recurs la legenda realismului sau misticismului în această artă, a dragostei sale necumpătate pentru extreme, care îi îngăduie reprezentarea impasibilă, obiectivă și crudă a lucrurilor — pitici de Velázquez, oale și pepeni galbeni de Murillo, satire de Goya, — și manifestările incandescente ale unei pasiuni iraționale în stilul baroc, ale unei întoarceri spre moarte și neant, furtuna policromă a *sfinților de lemn*; ascetisme ale lui Zurbarán, care — dar asta sîntem noi cei care o spunem și nu teoreticienii noștri imprudenți — ar fi cel mai spaniol dintre toți artiștii, deoarece în opera lui domnesc în cel mai înalt grad naturalismul și misticismul, luciditatea care îngăduie reprezentarea exactă a celor mai umile obiecte și fuga care le învâluie, sublime și exasperate. Nu sîntem tocmai noi aceia care s-ar încăpățîna să conceapă toată producția artistică spaniolă ca fiind consacrată predilecției romantice pentru culoare în detrimentul liniei; pentru dinamismul exacerb și pentru acea explozie constantă a temperamentului, care ne-ar obliga să plasăm întreaga sa producție în categoria generală a artei baroce. Cu siguranță, Picasso nu este un baroc. E suficient să aruncăm o singură privire, fie și superficială, asupra ansamblului operelor sale; e, de asemenea, suficient să le amintim doar și să evocăm cu gîndul în altă parte impresiile optice pe care ni le-au produs de-a lungul anilor petrecuți, pentru a ne convinge că, dimpotrivă, Picasso este opusul unui baroc. Formele lui nu sînt — urmînd definiția cunoscută și care a cunoscut oarecare circulație — *forme care zboară*, ci *forme care rămîn în picioare*, care se conjugă și se sprijină reciproc, în loc să se evite; care se dispun în relații arhitectonice și nu în relații muzicale. Am vorbit noi înșine odată despre o împărțire generală a pictorilor și operelor de pictură în două mari grupuri, a-le căror semne tehnice respective aparțin pe bună dreptate domeniului muzicii. Am vorbit de aceia a căror compoziție are un stil de fugă; cu alte cuvinte, în care formele ascultă de un ritm care la rîndul lui ascultă de un centru ordonator situat în afara tabloului; în opoziție cu pictorii contrapunctului, cărora le place să echilibreze formele după o lege, el se află în interiorul compoziției și în jurul unui centru situat chiar în tablou. Dintre cele două grupuri, Picasso aparține fără îndoială celui de al doilea. Spre deosebire de Goya, compoziția lui este în *contrapunct*, nu în *fugă*.

PABLO PICASSO: « Venus și Amor », după Cranach ▶





adopțiune, în tradiția unui îndepărtat Ingres sau a unui și mai îndepărtat Poussin. Și poate și mai bine, chiar printre maeștrii acestor maeștri, printre italienii Renașterii, Leonardo, Rafael, Piero della Francesca, printre aceia căroră li se poate aplica pe bună dreptate fraza lui Leonardo însuși: « La pittura è una cosa mentale . . . » Această părere despre italianismul lui Picasso, care se poate dovedi prin o sută de exemple, nu este nouă la noi. În 1920 scriam: « Picasso este un pictor italian. *Probabil singurul pictor italian care există astăzi . . .* » Ultima parte a acestei afirmații a încetat, în ultimii ani, să fie exactă. Italia, ieșită din letargia ei artistică de mai bine de un secol, vede un grup de nume strălucite reînnoind vechea tradiție. Il cunoaștem deja pe Giorgio de Chirico, pe Severini, pe Juni. Și considerînd că acest grup este în plină efervescență, nu găsim oare tocmai în aceasta o nouă dovadă a italianismului manifestat de andaluz? Cine nu vede că, printre acești succesori, se găsește adevărata familie spirituală a lui Picasso, cum, pe de altă parte, printre îndepărtații predecesori ai Italiei se găsesc penaiții săi? În ceea ce privește arta spaniolă actuală, noi am formulat demult, într-o imagine, o profeție: Picasso va fi matadorul sprinten, însărcinat să dea ultima lovitură taurului *naționalismului artistic*, după ce i-a înfipt banderile și l-a fugărit și ațîțat în o mie de feluri.

Ne rămîne al treilea loc comun. Am putea spune că acesta se reduce la acuzarea de magie. Poate că însuși cel interesat nu este străin de această legendă consimțind uneori la atribuirea unor calități profesionale destul de echivoce, care îl transformau într-un fel de inițiator în metafizici stranii sau de pontif în culturi excesiv de misterioase: slăbiciune — sau strategie — de care ar putea fi de asemenea acuzat, în legătură cu altă concesie aparentă făcută gusturilor vulgare, cu ocazia punerii în scenă a *Catapetesmei* de De Falla, cînd, în treacăt fie spus, pictorul a adoptat atitudinea în mod superior ironică a unui spaniol care se preface că și-a uitat Spania și care trebuie s-o reconstruiască, închipuindu-și-o convențional. Uneori, de asemenea în legătură cu moda și avangarda, a putut să se lase influențat și inclus în repertoriul consacrărilor snoabe . . . Să ne grăbim să declarăm că aceste minute, pe care le considerăm vremelnice, au fost la el rare și întotdeauna ironice, artistul dîndu-și seama pe deplin de frivolitatea și, pe deasupra, de eroarea flagrantă a cauzelor pe care le slujea în mod tendențios. Puține, poate nici una, vor fi persoanele atît de conștiente de fiecare lucru și de momentul în care se află, ca acest artist, pe care unii naivi îl cred un apostol cuprins involuntar de extaz. Puține, poate nici una, cele care au urmat, în opera lor, o linie atît de logică și de riguroasă, atît de științifică, atît de matematică, atît de profesional meșteșugărească, în fine — eram tentați să spunem: atît de corporativă, — ca acest pictor care a putut fi bănuțat că s-a dat celor mai confuze exerciții și celor mai clandestine activități. Se pune întrebarea dacă Picasso este sau nu

Pe de altă parte, pe cine ar trebui să cităm, din istoria picturii, începînd de la Leonardo da Vinci, care să fi fost tot atît de indiferent la culoare ca Picasso? În cazul lui ne aflăm la polul opus impresionismului. Nici o pasiune, nicio voluptate a culorii, în această sensibilitate, atît de complet lipsită de temperament. Da, în descrierea cronologică a operei lui Picasso, se vorbește uneori — fără îndoială o nouă tiradă cu *epocile*, ca și tirada cu *națiunile*! — de o *epocă albastră*, sau de o *epocă gri*, sau de o *epocă neagră*; lucrul la care se face precis aluzie sînt anumite monocromisme în stil sculptural care evocă adeseori cameea, și nu neînsemnate anecdote personale, străine de aceeași operă. Cine ar îndrăzni să vorbească aici de realism? Și de romantism, firește, în fața unor speculații atît de intelectuale, al căror sens devine pe bună dreptate mai intens pe măsură ce indiferența crește? Cine ar vorbi de dinamism în fața acestui nou Zenon din Elea, a cărui întreagă pictură neagă mișcarea, ale cărei reprezentări corporale, cînd nu sînt corpuri geometrice, sînt corpuri geologice sau astronomice și aparțin, prin urmare, aceluia plan al cosmosului ale cărui mișcări se numără cu anii și miile de ani? . . . Se vrea o nouă definiție a lui Goya în afară de cele create de noi în studiile pe care i le-am consacrat? Iat-o: Goya este un pictor care ar putea, aproape în întregime, să fie reprezentat în film. Se vrea acum, la finele unui contrast autentic, definiția lui Picasso? Picasso este un pictor care nu are nimic comun cu filmul. Ghicim deja prin acest simplu fapt, cît de puțin la modă este artistul, cît de puțin dinamic, cît de puțin spaniol.

Expresii ca acestea de *pictor spaniol*, *pictor italian* — sau, după cum se spune nu de multă vreme, *școala italiană*, *școala spaniolă*, etc. — nu însemna probabil nimic. Dacă ar fi însemnat ceva sau dacă, din convenție, am fi vrut să le dăm un sens, ceea ce am putea deocamdată asigura este că Pablo Picasso nu numai că nu e un pictor caracteristic, ci că a fost unul din aceia care a contribuit cel mai mult la grăbirea sfîrșitului acestei epoci în care pictura mondială părea că suportă un număr mai mare de maniere spaniole. Deoarece este foarte sigur că, începînd de la Manet, impresionismul împrumutase aerul *spaniol* și și orientase gusturile și inspirațiile către elementele dinamice și naturaliste, realiste și muzicale. Înainte de impresionisti, un Delacroix, un Daumier pictează în stil *spaniol*. Și la rigoare ar trebui să se găsească, pe urmă, examinîndu-l de aproape pe Cézanne al cîrciumilor umile — care nu pot decît să ne amintească acele bucătării de mînăstire ale lui Zurbarán sau Murillo — ori pe James Ensor și drăcoveniile lui feroce, care sînt flamande fără îndoială, dar puțin goyești de asemenea, simptome și reminiscențe ale unei recidive hispanizante. Andaluzul nostru a fost acela care, în sfîrșit, a terminat cu toate acestea. Cronologic, Picasso poate să se considere primul pictor modern, ale cărui opere, lipsite de realism, lipsite de dinamism, constituie un pur spectacol intelectual. Nu printre compatrioții lui trebuie să-i căutăm filiația estetică, ci printre maeștrii patriei sale de

o pictor. Este de trei, de șapte ori : aproape un *rapin*. Cei care au trăit în intimitatea lui, ori s-au apropiat pur și simplu de el, o știu: ar ști aceia care, cu titlu de psihologi, înarmați cu instrumentele și aparatele lor pentru teste, s-ar apropia ca să studieze reacțiile emotive ale omului, obiceiurile și ticurile lui, limbajul, semantica și sintaxa limbajului său, amintirile, lecturile, curiozitățile, senzualitățile, visele lui, anatomia miinilor sale sau fiziologia ochilor, familia și casa unde trăiește, tot *behavior*-ul său moral și social. Ne-am încumeta să spunem că, în această calitate de pictor profesional, pasionat și exclusiv, i se întâmplă uneori să fi rămas anacronic? Trebuie să afirmăm că astăzi, nici în Montmartre nici în Montparnasse, nici la Paris nici în lume, nu există nimeni cu o vocație atât de evidentă, de netă, ca a lui, cu o adaptare la o muncă unică, în care

JACQUES VILLON: « Le déjeuner sur l'herbe »,
după Manet





PICASSO: « Le déjeuner sur l'herbe »



PICASSO: « Le Déjeuner sur l'herbe », după Manet (13 VII 1962). Gravură în linoleum în șase culori 620 x 750.

își găsește în același timp și bucuria și limitarea; atunci când astăzi artistul nu este monden, nu-i deoarece e sportiv; atunci când nu scrie în ziare, este deoarece călătorește pe pacheboturi sau se dedă grădinăriei într-o singură rustică...

Bine; dar atunci, ce sens pot avea unele fraze ca aceea atribuită sculptorului Manolo: « Pentru Picasso pictura este numai accesorie », sau răspunsuri, mai mult sau mai puțin autentice, date poate chiar de maestrul vreunui vizitator sau reporter, conform cărora s-ar destina picturii un loc transcendent, mortal fără îndoială pentru ea însăși și aluziv la un dispreț prin activitatea vitală a pictorului sau prin obiectul pictural? Nu credem că ne înșelăm când dăm acestor manifestări, în loc de importanța ambițioasă și generică, care le este atribuită în mod curent, un sens limitat, o semnificație sănătoasă și umilă. Nu este vorba de faptul că pictorul se plasează deasupra picturii, și că se gîndește la o concentrare, la o epurare. Artistul nu dezvăluie, prin intermediul artei sale, o ambiție de vrăjitor, ci mărturisește, dimpotrivă, o cinste de desenator. Când Picasso sau intimii lui, vorbind despre el, ponegresc pictura, o fac probabil în aceeași stare de spirit ca și Leonardo când, în scrierile sale, blestema culoarea și tot ceea ce are ea superficial și înșelător... Și iată că, în aceste pagini, apare din nou numele lui Leonardo. Dacă pe de o parte acest nume ne oferă un exemplu, pe de alta ne va oferi de asemenea un termen de opoziție, arătîndu-ne despărțite de cîteva secole, două figuri reprezentative ale artistului intelectual. Dacă una

a slujit la cauza inteligenței în toate domeniile, cealaltă va muri, de asta sîntem siguri, fără s-o fi slujit mai mult decît cu arme grafice și plastice¹. Picasso va face poate într-o zi opere de arhitectură sau de sculptură (dintre acestea din urmă, se cunoaște deja una) sau de artă decorativă: ceea ce nu va face niciodată este mecanică, filozofie, operă de inginer, de artilerist sau de aviator; nu va fi niciodată un monden, nici un sportiv. Așa cum cazul lui Constantin Guys ne-a servit la compararea unei vocații pentru etern cu o vocație pentru efemer, paralela dintre Leonardo da Vinci și Picasso ne va fi de asemenea utilă pentru a opune enciclopедismul umanist limitării meșteșugărești.

Sîntem deja în posesia unor adevăruri negative, fecunde poate. Am trasat un contur pentru delimitarea personajului nostru. Știm ceea ce Picasso *nu* este. Știm că nu este o creație a modei, nici o reprezentare a artei spaniole, nici un profet, nici un mag. Este un om de meserie, care caută eternitatea conform unei tradiții, o tradiție intelectuală, și urmînd un curent, fără îndoială universal, dar în mod antonomastic italian și francez.

În românește de IRINA RUNCAN

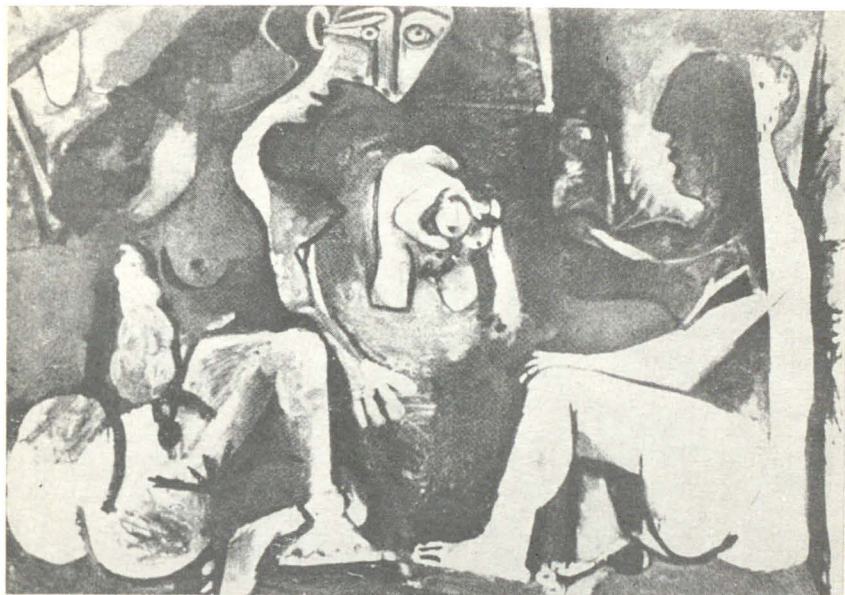
¹ Acest lucru se scria în 1930.



e pictor. Este de trei, de șapte ori : aproape un *rapin*. Cei care au trăit în intimitatea lui, ori s-au apropiat pur și simplu de el, o știu : ar ști aceia care, cu titlu de psihologi, înarmați cu instrumentele și aparatele lor pentru teste, s-ar apropia ca să studieze reacțiile emotive ale omului, obiceiurile și ticurile lui, limbajul, semantica și sintaxa limbajului său, amintirile, lecturile, curiozitățile, senzualitățile, visele lui, anatomia miinilor sale sau fiziologia ochilor, familia și casa unde trăiește, tot *behaviour*-ul său moral și social. Ne-am încumeta să spunem că, în această calitate de pictor profesional, pasionat și exclusiv, i se întâmplă uneori să fi rămas anacronic? Trebuie să afirmăm că astăzi, nici în Montmartre nici în Montparnasse, nici la Paris nici în lume, nu există nimeni cu o vocație atât de evidentă, de netă, ca a lui, cu o adaptare la o muncă unică, în care

JACQUES VILLON: « Le déjeuner sur l'herbe »,
după Manet





PICASSO : « Le déjeuner sur l'herbe »

își găsește în același timp și bucuria și limitarea ; atunci cînd astăzi artistul nu este monden, nu-i deoarece e sportiv ; atunci cînd nu scrie în ziare, este deoarece călătorește pe pacheboturi sau se dedă grădinăriei într-o singurătate rustică . . .

Bine ; dar atunci, ce sens pot avea unele fraze ca aceea atribuită sculptorului Manolo : « Pentru Picasso pictura este numai accesorie », sau răspunsuri, mai mult sau mai puțin autentice, date poate chiar de maestru vreunui vizitator sau reporter, conform cărora s-ar destina picturii un loc transcendent, mortal fără îndoială pentru ea însăși și aluziv la un dispreț prin activitatea vitală a pictorului sau prin obiectul pictural ? Nu credem că ne înșelăm cînd dăm acestor manifestări, în loc de importanța ambițioasă și generică, care le este atribuită în mod curent, un sens limitat, o semnificație sănătoasă și umilă. Nu este vorba de faptul că pictorul se plasează deasupra picturii, și că se gîndește la o concentrare, la o epurare. Artistul nu dezvăluie, prin intermediul artei sale, o ambiție de *vrăjitor*, ci mărturisește, dimpotrivă, o cinste de *desenator*. Cînd Picasso sau intimii lui, vorbind despre el, ponegresc pictura, o fac probabil în aceeași stare de spirit ca și Leonardo cînd, în scrierile sale, blestema culoarea și tot ceea ce are ea superficial și înșelător . . . Și iată că, în aceste pagini, apare din nou numele lui Leonardo. Dacă pe de o parte acest nume ne oferă un exemplu, pe de alta ne va oferi de asemenea un termen de opoziție, arătîndu-ne despărțite de cîteva secole, două figuri reprezentative ale artistului intelectual. Dacă una



PICASSO: « Le Déjeuner sur l'herbe ».
după Manet (13 VII 1962). Gravură în
linoleum în șase culori 620 x 750.

a slujit la cauza inteligenței în toate domeniile, cealaltă va muri, de asta sîntem siguri, fără s-o fi slujit mai mult decît cu arme grafice și plastice¹. Picasso va face poate într-o zi opere de arhitectură sau de sculptură (dintre acestea din urmă, se cunoaște deja una) sau de artă decorativă: ceea ce nu va face niciodată este mecanică, filozofie, operă de inginer, de artilerist sau de aviator; nu va fi niciodată un monden, nici un sportiv. Așa cum cazul lui Constantin Guys ne-a servit la compararea unei vocații pentru etern cu o vocație pentru efemer, paralela dintre Leonardo da Vinci și Picasso ne va fi de asemenea utilă pentru a opune enciclopedia umanistă limitării meșteșugărești.

Sîntem deja în posesia unor adevăruri negative, fecunde poate. Am trasat un contur pentru delimitarea personajului nostru. Știm ceea ce Picasso *nu* este. Știm că nu este o creație a modei, nici o reprezentare a artei spaniole, nici un profet, nici un mag. Este un om de meserie, care caută eternitatea conform unei tradiții, o tradiție intelectuală, și urmînd un curent, fără îndoială universal, dar în mod antonomastic italian și francez.

În românește de IRINA RUNCAN

¹ Acest lucru se scria în 1930.

con y Herrera su mujer, a quienes ad-
vertió el parentesco espiritual y obliga-
ciones contraidas con el bautizado y sus
padres y Testigos D.^o Antonio Ordoñez y,
D.^o Juan Rodríguez, de esta vecindad.
Y para que conste, lo firmo de que certi-
fica=

D.^o Juan de Paula
Ordóñez

José Hernández

Salvador } En la Ciudad de Málaga, Capital de
García } su provincia y Obispado, el día diez
Vegas. } de Noviembre de mil ochocientos ochenta
y uno. Yo D.^o Rafael Solís Presbí-
tero, Sacristán Mayor de la Parro-
quia del Apóstol Santiago de la mis-
ma, con licencia del Sr. Cura Propio
de ella, bautizé solemnemente a un ni-
ño, que nació el día veinte y cinco del
pasado mes de Octubre, a las nueve
de la mañana, en la Calle de Bea

Un poem de P I C A S S O

BUCATĂ DE PIELE

*La marginea unei fîntîni pe iarba răcoroasă
un nechibzuit tînr dormea aproape gol și îmbrăcat
cu piei de urs sau mieluşel lîngă cele două sau trei
puncte
cardinale devenite broască și potîrniche dinafara și dinăuntru
fărîmiturilor de pîine puse la muiat pe colțul plitei
cu muletele și mătăsurile și tacîmurile lor deasupra.
de metal și ou răscopt mai repede și-n goana mare încins
la roșu
la o aruncătură de pui și felie de pepene verde spînzurînd de fiecare
corb.
atîta tot și așteptînd o tamburină aripa crîngului de pini
și fraîjurile luminării numărîndu-și
rufele întinse în pădurea de pietre retrasă
între rufele de smochin mort meditînd
sub buricul piuliței răgușite
de strigăte și cîrpele strecurate pe sub
ușa desenată cu pensulă groasă pe
bucata de sirop a unui cer stînd de
santinelă la căpătîiul leagănului
scînteind fărîmituri și fluier peste
casa aruncată-n mare și musca peisajului
prăjit în tîgaie înghețîndu-și mîinile
sub jetul robinetelor.*

*Cutiile de cremă de ghetă își fac socotelile
întinse pe spate cu picioarele desfăcute mirosînd a
nalbă înfîpte la poarta*

ogrăzii, vopsite în ocru și gătite
de sărbătoare făcute ferfeniță și
acoperite de pustule
dărăcite
în făina de ochi atîrnînd
de funiile de cîrnați din Extramadura
cîntînd la vioară în mijlocul
pieței de plinsete și neliniști ale
ciorchinului de hamsii prefăcute în pudră
de orez și fandango la ceasul
focului din pădurea de pini învăluind
fața de masă cu raci de cremene
din supă pusă pe fereastră
scînteind.

apoi veni factorul și percepătorul
de aplauze și olé-uri și orbul
de la parohie și mierla
fetele lui Ramon și ale Doñei
Paquita fata cea mare și bătrînă
și clericul uimiți reci
vopșiți cu șofran și cu verde încărcați
cu fidea și cu struguri negri de
vată și aloe grași și foarte
drepți deveniți nabi și
tigaie plină de ouă cu cartofi
cu jumări de slănină acoperite cu purici
și tălângi și cu-ntrebările pe umăr
săraci și bogați purtați de furtună
peste griul în flăcări udîndu-și
cămașa de grindină rufăria murdară.

fata mai mare Filis cea pe care o și gîdilă
puricii s-a prostit și s-a trîntit în
pat îmbrăcată cu ce-avea pe ea și-a înghițit
lacrimile și sughiturile și și-a tras peste cap
salteaua și ciinele de porțelan ca să
treacă drept Mesalina care nu este
a crezut-o feciorul primarului și
hangiuul care au înnebunit de
bucurie cîntînd unul la tamburină
și celălalt la rebecul¹ stropit de noroi
pe rochia și dantelele care
ii atîrnau între picioarele
jaluzelelor crăpate din odaie
scări de soare plimbare pentru
muște și aur în pulbere de apă
de flori de portocal și pentru mătusa Celestina²

¹ Joc de cuvinte cu aluzie obscenă: în spaniolă, rebel înseamnă și rebec — instrument muzical de origine arabă asemănător cu lăuta — și, în limbaj familiar, dos, șezut.

² Celestina, personaj celebru din literatura spaniolă devenit sinonim cu codoașă.

cînd poștașul află cu ce se-ndeletnicea fata
 pe postavul cafeniu al catifelei
 albastre din grămada de broaște rîioase care sub
 turquoise-ul plin de vîntăi citea
 bucata de mantie pătată de mărgean
 a cîrpei bulgărele de iasomie fluierîndu-și
 amforele și boii își refăcu
 acrobaticele nerozii și urzi
 un complot. Nu mai lipsea decît
 sosirea colonelesei-mame cu
 odraslele pentru ca sindrofia
 să-i izbucnească-n mîină copila
 se-ncurcă în socoteli și
 îi ieși un coș pe fund
 și nu din ordinul sau din porunca
 trimisă de atotputernic, nici din rețete spișerești
 și cu atît mai puțin de dragul glumei.
 nici ca să treacă drept glumeață nici
 drept vioaie și mieroasă-spiriduș ci pentru
 a fi apucat ora care trecea
 de beregată ca să-i înghită
 limba peștelui și să-i gîdile
 pe flăcăul și pe bunicul urcați pe
 măgar zărindu-se foarte departe la capătul
 drumului zgîriind praful cu lovituri de pantof
 pe care nimeni nu le-ar fi spus nici făcut nici
 desfăcut nici țintuit nici desprins de pe
 arici căci la cel mai mic zgomot și la
 prima picătură de ploaie sacul de
 făină și-ar fi udat pletele
 în ceaun și ar fi făcut din
 munte un zurgălău ca să scîrștie
 trandafirii pe marea mesei
 întinse cu supa, garafa,
 plinea lingurile cuțitul roșiile și obrazul ei.

tot binele spre-un rău spuse
 cîrpatiul nu există rușine
 care să se jupoaie la fereastră felile și porțile
 de soare ling zăbrelele scaunelor

Pictor și sculptor, Picasso este totodată autorul cîtorva încercări literare, în general mai puțin cunoscute: în România, singurul text care a văzut lumina tiparului, a fost farsa *Le désir attrapé par la queue* (compusă la Paris, în 1941), și tradusă din franceză de Romulus Vulpesco pentru numărul omagial Picasso al revistei «Secolul 20», 1, 1967.

Dar încă înaintea acestei încercări, în propria sa limbă, — spaniola — pictorul, — lucru și mai puțin cunoscut — a scris poezie de tehnică și inspirație suprarealistă — versuri — tributară procedeelor

plângătoare de-a lungul după-amiezii clavilenii¹
într-un colț justițiar din lumina
tîrîtă de puii de catîr.
cu hohote-ascuțite taraful aurorei oblojește
rana făcută de degete în pielea
serii pe cerul de culoarea muștarului
pictat cu cobalt călcînd plînea
verde a nisipului mac răsucindu-și
dansurile.
la patru după-amiază nu la cinci
fulgerul sosirii fiicei unchiașului
isteț arană cerneala în supieră lumina
se făcu blindă și tam-nisam se
strică dansul cu unchiașul.

susanul făut supă și beat-crișă
și-un tambălău de mîna-ntii a doua
și a treia scoțînd scînteii și bobîrnace
înjurînd și tușînd și făcînd pipi pe
pian și suflînd zgomotos și obscen în trompetă
nevastă-sa Jacinta cea toantă și sfință
plîngea și-și smulgea barba din hîrtia
de ambalaj mototolită căreia îi închideau gura
labele ei de rac între fuste
stridiile mici și copiii legitimi
din căsătorie legitimă Juanito Enrique
și Baldomero căci asta ar mai lipsi
dacă pensulele murdare n-ar zgîria
paleta de uri și speranțe arhiva
de rîgîieli pe care un tată și o
mamă le fierb în oala de
veselie și chef dintr-o zi de sărbătoare
pe timp de zahăr ars.
un pantof de brînză o cizmă de orez
două ouă un cuib de melci
o perie și un pui un canar
și o prepeleacă un vas de flori o călimară

¹ În original : *clavileno* — cuvînt inexistent în limba spaniolă, derivat probabil de la numele calului
lui Don Quijote poate cu sensul de iluzoriu, ireal, imaginar.

dicteului automat, purtînd însă o inconfundabilă notă de originalitate hispanică, colorată firește de
influența frecventării suprarealiștilor francezi de care pictorul a fost legat printr-o admirabilă prietenie,
— André Breton și Paul Eluard.

Reproducem aici pentru prima oară în România, un poem de Pablo Picasso cules din volumul
Retratos y Recuerdos, Madrid, 1953 și din antologia lui Rafael León și a soției sale Maria Victoria Atencia,
publicată de curînd la Malaga, orașul natal al scriitorului.

un ban de aramă¹ o mierlă
 un inel un creion un urcior o
 minge o găină chioară
 povestea mătușii Celestina
 și o echipă de băieți sevillani
 toreadori unchiul Periquito și alții
 și ceilalți acolo ciinele sfântului
 Roque trei patru jumătate și
 sfertul marea și valurile și
 peștii cîmpul și mieii
 vacile și taurii Lagartijo² și
 șopîrilele și cei patru băieți în Ecija³
 migdale castane nuci alune
 și stafide prepelește potîrnichi sticleți
 busuioc cimbru rozmarin levănțică
 fum de iarbă uscată unchiaș isteș sîrmă
 piatră lemn și var vin roșu
 birnă rachiu și iepure măsline
 masă scaun sticlă pahar cărămidă nisip
 piper și sare lămlie portocală
 cămașă maiou chiloși ciorapi
 și șosete pietre și pietre și mai multe
 pietre și cutare și cutare și una și alta
 și cutare și cutare și una și alta și cutare
 și cutare și 1 și 2 și 3 și 4 și 5 și 6
 și 7 și 8 și 9 și 10 și 11 și 12 și 13
 și 14 și 15 și 16 și 17 și 18 și 19
 și 20 și 21 și 22 și 23 și 24 și 25
 și 26 și 27 și 28 și 29 și 30 și 31 și 32 și 33
 și 34 și 35 și 36 și 37 și 38 și 39 și 40 și 41
 și 42 și 43 și 44 și 45 și . . .

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

¹ În original: un real de velloñ — veche monedă spaniolă de aramă, echivalînd astăzi cu 25 de sutimi de pesetă.

² Celebru toreador spaniol pe numele adevărat Rafael Molina. Porecla lui, Lagartijo, înseamnă « șopîrlă ».

³ Cei șapte băieți din Ecija — o faimoasă bandă de tîlhari.

VICENTE ALEIXANDRE

P I C A S S O

Acolo-n piața ce se spune, nu, s-a spus, că îl evocă pe Riego,
se naștea malaghezul. Epocă albastră veșnic
era marea-n lumină.

Amurgurile lunecînd pe Gibralfaro,
eternă epocă roz.

Și acolo, în acea deschisă, arzătoare piață
dispărea un copil.

Pablo printre luminile verzui,
în negrul plin de hotărîre: păcură, nopțe, beznă de-nceput:
ori cufundat în galben sfîrtecat, ori lîngă roșii centre.

Lumea era o linie-n-
tr-o mîină de copii. Sau în pumnul lui strîns
un fulger de culoare. Sub picior apăsa
o primă claritate strivind spuma.

Marea, marea străveche . . . Mai mult decît tisoria !
Deodată, vieții
credincios, adevărul uman,
în fața ochilor lui triști.
Privire albastră în teroarea ființei.
Flăcări rigide denunțînd un cer.
Iar trupurile-n flăcări.

Sau într-o-nvolburată căutare, reflectată,
lumea care absolvă. Ori apoi,
năruit un alt zid de lumină, nșorite,
marile trupuri alături de mare.
Alteori, strîns în pumn cu putere și cu sete izbit,
adevăr ce irumpe: realitate veșnic !

Asceză a culorii: geamăt, doliu,
Sau acest taur groaznic încă viu
ce-un adevăr proclamă-ntr-al său muget.

Pablo malaghezul, învăluit în roșu,
în verde, în alb sau în linie pură,
sau în argilă, în lut, în caolin, se mișcă,
dînd din miini, sub pelerina-i de culoare.
De foc e oare? Sau de humă? Merge,
se plimbă, se-ntîlnește. Ori sus pe cal, posomorît,
împlîntă întrebări tăioase. E-un ciocan,
și-un ochi, și lumea sare-n aer.

Și torsul i se-nalță. E gol
și obosit. A trăit ca un munte.
Pe umeri cu tot soarele. Privește-l.
Obrazul lui e colorat în ocru,
cioplit văzînd cu ochil. Și-ncununat cu alburi,
Nici fulgi și nici cenușă. Sub tălpi cu iarba
sau nisipul mării! Mîna lui osoasă
ce-o clipă a cuprins tot universul, se-ntinde larg deschisă,
potecă vie pentru oameni vii.

RAFAEL ALBERTI

OCHII LUI PICASSO

E totdeauna numai ochi.
Nu te slăbește din ochi.
Vorbele ți le mănîncă din ochi.
El are șapte ochi.
El are o sută de mil de ochi în doi ochi.
El e marele privitor
cu un fel de nasture maro
și încă unul
El e gaura cheii
prin care se vede pictura.
Bagă de seamă
cînd te sfredeleşte cu ochii.
El niciodată nu te privește cu coada ochiului.
El e urechea acului
care nu coase decît cînd pictează.
El te pironeste cu ochii
cît ai clipi din ochi.

El e ochiul pînditor,
agresor,
pîrjolitor,
cercetător.
Ochiul iubitor.

Ochiul ce veghează
strajă,
pinten,
luminare,
cel care se revoltă
și cel care se revelează.

El nu-nchide ochii.
Nu coboară ochil.
Îți scoate ochii.
Îți fură ochii
și te lasă ciung
sau te lasă șchiop.

Apoi te compune,
și te descompune,
îți scoate nasul,
apoi ți-l pune,
apoi iar ți-l scoate,
și-ți pune în loc două.

Ochi animal,
letal,
mortal,
ombilicali.

Ochi cataclism,
tremur,
cutremur,
furtună,
genuie,
floare.

Ochi taur albastru,
Ochi taur negru,
ochi taur roșu,
ochi.

Sînt cu și fără.
Sînt fără și cu.
Cu asta fără asta
transpuși și opuși,
supără, jignesc,
sînt totul și restul.

Lumea liniștită,
atîrna de-un fir,

El despică firul.
Și harababura,
acel talmeș-balmeș,
o tăie cu lama,
penelului brici.

Lumea saltă, zboară
fărîme făcută,
cîntă și nechează,
ia foc, se-nspăimîntă.

Afară cu ochii!
Luați-mi acești ochi!
Cine i-a adus ?

Eu vreau să fiu floare.
Eu vreau să fiu pește.
Dar de fapt sînt pește.
Dar de fapt sînt măr.

Vreau să fiu sirenă.
Dar sînt un cocoș.

Eu vreau să fiu noaptea.
Dar sînt dimineața.

Acești ochi-stră-ochi-răs-ochi
bălțați,
amăgitori,
sînt ucigători.

Aici e măcelul,
aici e speranța,
împușcarea,
revărsarea,
împăcarea.

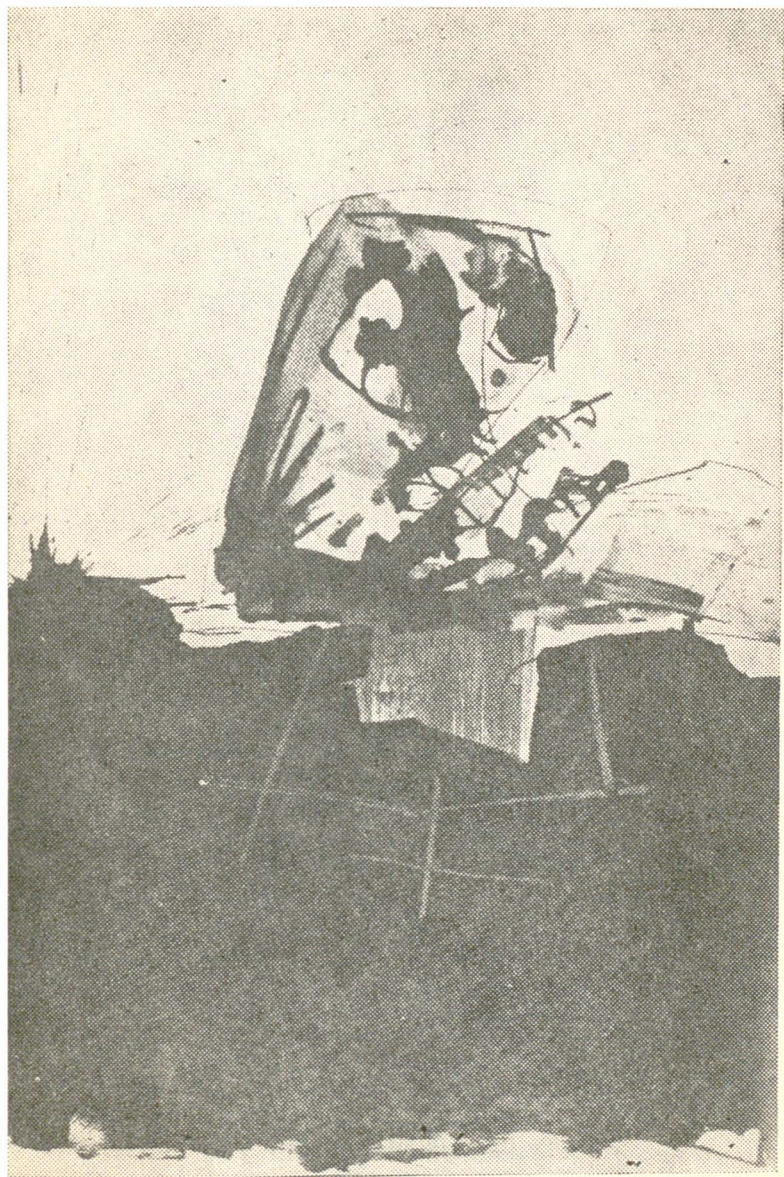
Păzea, că urc ca farfurie.
Păzea, că sar făcut ulcică.
Păzea, că zbor ca porumbelul.
Păzea, că sar schimbat în capră.

Trăiască acești ochi!
Lumină-acestor ochi!
Linii și culori
pentru acești doi ochi!

Lumea-ntreagă pentru acești ochi.
Cerul întreg pentru acești ochi.
Marea-ntreagă pentru acești ochi.
Veșnicia-ntreagă pentru acești ochi.

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

SAURA, Omagiu lui Picasso ►



TREI POLILOGHII PENTRU PABLO PICASSO

Ochii acelui andaluz mă omoară

Góngora

1

*Pablo Picasso s-a născut la Mâlaga
și-un bețigaș găsisse în Perchel
ce i s-a preschimbât într-un penel.
Penelului i-a fost crescut o frunză
și frunzei i-a crescut o floare-ascunsă
și florii i-a crescut apoi un pictor
și pictorului i-a crescut un taur
ce pe de-asupra era tot din aur
dar dintr-un aur lepădat de-un maur
care și el era de-argint curat
dar de-o pisică albă lepădat.
De fapt, din ce fel de argint și aur
fusesse făcut oare acel taur
care-i crescuse pictorului care-i
crescuse florii cu petale-ascunse
care-i crescuse-apoi acelei frunze
care-i crescuse micului penel
care-a crescut pe bețigașul cel
găsit de Pablo Picasso-n Perchel?
Asta o poți afla doar de la el.*

2

*Pablo Picasso s-a născut la Mâlaga.
Umblînd pe malul mării a aflat
un melc enorm în care a suflat.
Din melc ieșit-a un azur ușor
și din azur ieși un cerșetor
din cerșetor ieși un arlechin
din arlechin ieși o capră lin
din capră a ieșit o pipă-afară
din pipă ieși leneș o gitară*

iar din ghitară a ieșit un cal
 din cal ieși un nas fenomenal
 din nas apoi ieși un falus care
 era de fapt un falus cu picioare
 cam lungi și strîmbe și cu favoriți.
 Al cui e acest falus cu picioare cam lungi și strîmbe și cu
 favoriți
 ieșit din nasul cel fenomenal
 care-a ieșit la rîndul lui din cal
 care-a ieșit și el dintr-o ghitară
 care ieșise dintr-o pipă-afară
 care ieșise dintr-o capră lin
 care ieșise dintr-un arlechin
 care ieșise dintr-un cerșetor
 care-a ieșit dintr-un azur ușor
 care-a ieșit din acel melc în care
 găsindu-l mai demult pe-un țărîm de mare
 cîndva Pablo Picasso a suflat?
 Aș vrea să știu: pe el l-ai întrebat?

3

Pablo Picasso s-a născut la Mălaia
 și ajungînd el de Perchel departe
 dar și de țărîmul mării sale foarte
 tot ce voia să afle a aflat
 căci tot ce a găsit cu-adevărat
 din ochii săi adînci el l-a extras
 Și-a scos atît de mult că n-a rămas
 nimic aproape nicăieri din toate.
 Luminile strigară-nfuriate.
 simțind că mor de-atîta foc și pară:
 Ah, ochii-acelui
 andaluz mă-omoară.
 Cine să fie andaluzul care
 făcu luminile să strige tare
 cînd au simțit că mor de-atîta pară
 și care tot ce a găsit afară
 a scos mereu din ochii săi adînci
 și-a scos atît de mult încît de-atunci
 aproape nu mai e nimic pe lume cel
 ce undeva departe de Perchel
 dar și de țărîmul mării sale foarte
 găsit-a tot ce vrut-a să găsească?
 Picasso poate să te lămurească.

Variațiuni pe patru teme de PABLO PICASSO

Acum mai bine de douăzeci și cinci de ani, într-o conversație cu Tériade, Picasso și-a destăinuit sufletul. S-a destăinuit în patru timpuri — sau în patru teme — asupra cărora aș vrea să mă opresc acum, cu riscul de a fi acuzat de lipsă de pudoare.

I. L'Amor che move il sole e l'altre stelle

Dante, *Divina Comedie*

Misticii — și împreună cu ei Pablo Picasso — înțeleg prin iubire binele suprem, începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor. Ecuația iubire=Dumnezeu (sau, ceea ce este același lucru, ecuația iubire=Origini și Destin) determină extazurile lui fray Juan de Los Angeles și ale Sfintei Teresa, ale Sfântului Tomás de Villanueva și ale lui Francisco de Osuna. Iubirea este noaptea care contopește totul — nu noaptea în care toate pisicile sînt negre, ci dimpotrivă.

*O, noapte care ai împreunat
pe iubită și pe iubit,
pe iubită prefăcută în iubit!*

Iubirea este haosul, în sensul său inițial: spațiul imens și tenebros care exista înainte de facerea lumii, care « ființa » mai înainte chiar ca anticipata voință a lumii să existe în vreun spațiu concret, ci poate doar în Imensa, atotștiutoarea și infinita memorie a lui Dumnezeu.

Cel ce scrie aceste rînduri, într-o clipă de meditație, într-o bună zi pe cînd admira o gravură a pictorului Mampaso, a compus cîteva versuri pe care le-a intitulat *Mai înainte . . .* și pe care le copiază acum:

*Înainte de a fi fost rîu
a fost șerpuirea riului în memoria lui Dumnezeu.*

*Înainte nudului de femeie
a fost amfora — nud de femeie — în memoria lui Dumnezeu.*

*Înainte sugarului
a fost laptele și roind din sânul mamei în memoria lui Dumnezeu.*

*Înainte zborului de porumbel
a fost aerul brăzdat de creion în memoria lui Dumnezeu.*

*Înainte defunctului
a fost mormîntul săpat în memoria lui Dumnezeu.*

*Trebuie s-o spun cu cel mai delicat cuvînt,
nenăscut încă pe buzele mele¹
în izvoarele memoriei
sălășluiește întunecata uitare.*

Această uitare întunecată este alt nume dat iubirii, acelei contopiri care nu poate fi exprimată în cuvinte.

În adîncul tuturor lucrurilor — îi spunea atunci Picasso lui Tériade — nu există decît iubire. Și « din scînteia cea mică — cred că nu mai e nevoie să spun că scînteia lui Picasso nu este de fel mică — se aprinde vîlvătaia și focul cel mare », cum spune Arhidiaconul de Hita: de aici vîlvătaia și focul cel mare al operelor celui care — asemeni lui Picasso și sfîntului Bernard — iubește pentru că iubește, făcînd din iubire un scop, iubește pentru a iubi. Poetul din Sorrento a numit iubirea suflet al lumii și Picasso a avut curajul pe care Stendhal îl cerea artistului: de a merge să culeagă floarea gingașă de pe marginea prăpastiei înfricoșătoare.

Lui i s-ar potrivi, diafane și exacte, cuvintele pe care, după Luca, le-a spus Isus despre Maria din Magdala: i se vor ierta păcatele, căci mult a iubit.

Și ar trebui să le scoatem ochii pictorilor — continuă Picasso — așa cum se scot privighetorilor ca să cînte mai frumos.

II. Por buen comlenço espera ome la buena andanza

Juan Ruiz, *Cartea iubirii bune*

În artă — spune Picasso — tot interesul stă în început. Pitagora nu mergea atît de departe. Pentru Pitagora, începutul este jumătatea fiecărui lucru; dar nu mai mult decît jumătate.

Iar după început — adaugă Picasso — vine sfîrșitul. Ca pentru Shakespeare — și pentru fiecare dintre noi — pentru Picasso începutul este începutul sfîrșitului.

Ne-am născut (poate ar trebui să precizăm de cît timp ne tot naștem): *finis coronat opus*.

III. Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem

Horățiu, *Epistola către Pisoni*

Iată un enunț estetic a cărui firească și elementară înțelegere ar deschide ochii multora, ar îndepărta multe umbre și ar lumina multe drumuri. El spune să nu scoți fum din lumină, ci lumina din fum.

Tablourile se fac totdeauna — afirmă Picasso — așa cum principii își concep copiii: cu păstorițele.

¹ ... «Pînă și cuvîntul cel mai delicat, încă nenăscut pe buzele mele», Pablo Neruda.

Lumina principelui luminează pîntecul de fum al păstoriței: este cea mai adîncă înțelegere. În zona Mării Caraibilor, negresa la vîrsta măritişului îl caută pe bărbatul alb pentru ca pielea viitorului său copil să fie mai deschisă.

Nici un pictor — spune Picasso — nu va picta un « portret » al Partenonului sau un jilț Ludovic al XV-lea. Tablourile înfățișează o căsuță din Provența, un pachet de țigări, un scaun vechi. Exact așa cum recomandă Horațiu, luminînd fumul, făcîndu-l să strălucească, iscînd acea scînteie pe care numai cel aleși știu s-o facă să răsără sau mai bine zis să învie.

Există multe feluri de vieți, se susține: viața urită, și viața dureroasă, dar există și viața bună și frumoasă. Și e perfect adevărat. Dar viața frumoasă — și poate, deși numai într-un sens, de invidiat — nu poate fi subiect al operei de artă. Acesta e un adevăr al experienței pe care, în fața slăbiciunii vădite a detractorilor lui, nu ar fi sportiv să-l înfățișăm în toată splendoarea sa.

IV. Față în față cu natura

Where man is not, nature is barren, a spus William Blake. Picasso ne atrage atenția: eu nu lucrez după natură, ci în fața naturii, lucrez cu natura însăși. Picasso știe că natura fără om e un pustiu. Nimic mai sterp și mai dezolant, nimic mai dezumanizat decît academicele tablouri după natură.

Protagoras, sau poate altcineva mai înaltea lui, ne asigură că omul este măsura tuturor lucrurilor. Dar uneori omul fără măsură, atît cel uriaș în lipsa lui de măsură, cît și cel pipernicit (în ambele cazuri cel care nu păstrează măsura cuvenită) aruncă în lada de vechituri amintirea cuvintelor lui Ovidiu: Dumnezeu l-a făcut pe om să-și înalțe fruntea și l-a poruncit să privească cerul și să-și ridice ochii la stele. Și atunci, obstinat și stîngaci, omul vrea să picteze natura ca o natură moartă — nu natura care se înșinuează și pătrunde adînc în sufletul său, care pătrunde adînc în ea însăși — și bineînțeles eșuează.

Formula lui Picasso — luminoasa formulă a lui Pablo Picasso — se produce, dincolo de credința lui Goethe, atunci cînd se reîntînesc, contopindu-se, devenind unul și același lucru, natura și arta. Ele se atrag întotdeauna, chiar atunci cînd simulează respingerea.

În românește de ANDREI IONESCU

Corectura: LIDA IGIROȘIANU



Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ

I, BROD

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL. 16.79.22

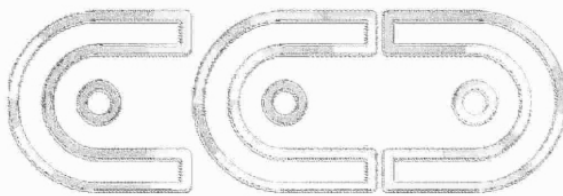
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF 10 — TEL. 18.33.99

BUCUREȘTI

Lei 24

43 804





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

